

23/2025

arteria

ROCZNIK WYDZIAŁU SZTUKI UNIwersYTETU RADOMSKIEGO

- 3 | ANDRZEJ BRZEGOWY**
WSTĘP
- 6 | ANDRZEJ BRZEGOWY**
PRZEMIANY – WYSTAWA ZBIOROWA
- 21 | STANISŁAW ZBIGNIEW KAMIEŃSKI**
PO CO TWORZYMY AUTOPORTRETY
- 31 | MIECZYSLAW SZEWCZUK**
RADOM MIASTEM SZTUKI?
- 41 | MALWINA MAŃCZYŃSKA**
O KRZYSZTOFIE MAŃCZYŃSKIM
JAKO RYSOWNIKU
- 51 | KATARZYNA ŁUKASZEWICZ,
BEATA BUGAJ-TOMASZEWSKA
ALEKSANDRA KUCEWICZ-WASILEWSKA
DOMINIKA SERGIEJ**
PRZEMIANY – PRÓBA KOLEKTYWNA
- 63 | MONIKA NOWAKOWSKA**
MIKROKOSMOS DOROTY SAK
- 71 | ALEKSANDRA KALMUS**
DALEKIE PODRÓŻE
- 81 | PIOTR CZERSKI**
PUNKTY ZWROTNE
- 95 | KAROL SUWAŁA**
SZTUKA W DZIAŁANIU:
TWÓRCZOŚĆ PERFORMERSKA
- 99 | AMELIA PUDZIANOWSKA**
WIERSZE
- 100 | ALEKSANDER OLSZEWSKI**
GRAFIKI I WIERSZ
- 101 | SŁAWOMIR MARZEC**
SZTUKA OBRAZU.
OBRAZ JAKO METAFORA I STRATEGIA
- 109 | ANNA SPÓLNA**
ZMARTWIAŁY ELEMENTARZ.
WOKÓŁ *SIEROTKI* MARCINA ŚWIETLICKIEGO
- 113 | ANDRZEJ BRZEGOWY**
O MATKO BOSKA!

arteria – ROCZNIK WYDZIAŁU SZTUKI
UNIwersYTETU RADOMSKIEGO

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE:
REDAKTOR NACZELNY – ANDRZEJ BRZEGOWY
WSPÓŁPRACA REDAKCYJNA – KAZIMIERZ M. ŁYSZCZ
ALEKSANDER J. OLSZEWSKI, ANNA SPÓLNA
KOREKTA – KAZIMIERZ M. ŁYSZCZ
PROJEKT GRAFICZNY – MARIUSZ A. DAŃSKI
SKŁAD – KOLEKTYW



OKŁADKA:
MARCIN NOGA
ZE388_L4, 2018,
TECHNIKA WŁASNA/
DRUK 3D
19 X 19 X 1 CM



© WYDAWNICTWO UNIwersYTETU RADOMSKIEGO
REDAKCJA ZASTRZEGA SOBIE PRAWO DO ZMIANY TYTUŁÓW,
SKRACANIA MATERIAŁÓW ORAZ WPROWADZANIA POPRAWEK
STYLISTYCZNYCH.
REDAKCJA NIE PONOSI ODPOWIEDZIALNOŚCI ZA TREŚĆ
PUBLIKOWANYCH ARTYKUŁÓW.
ZASADY PRZYGOTOWANIA TEKSTÓW DO DRUKU UMIESZCZONE SĄ
NA STRONIE WYDZIAŁU SZTUKI W ZAKŁADCE „ARTERIA”.
MATERIAŁÓW NIE ZAMÓWIONYCH NIE ZWRACAMY.

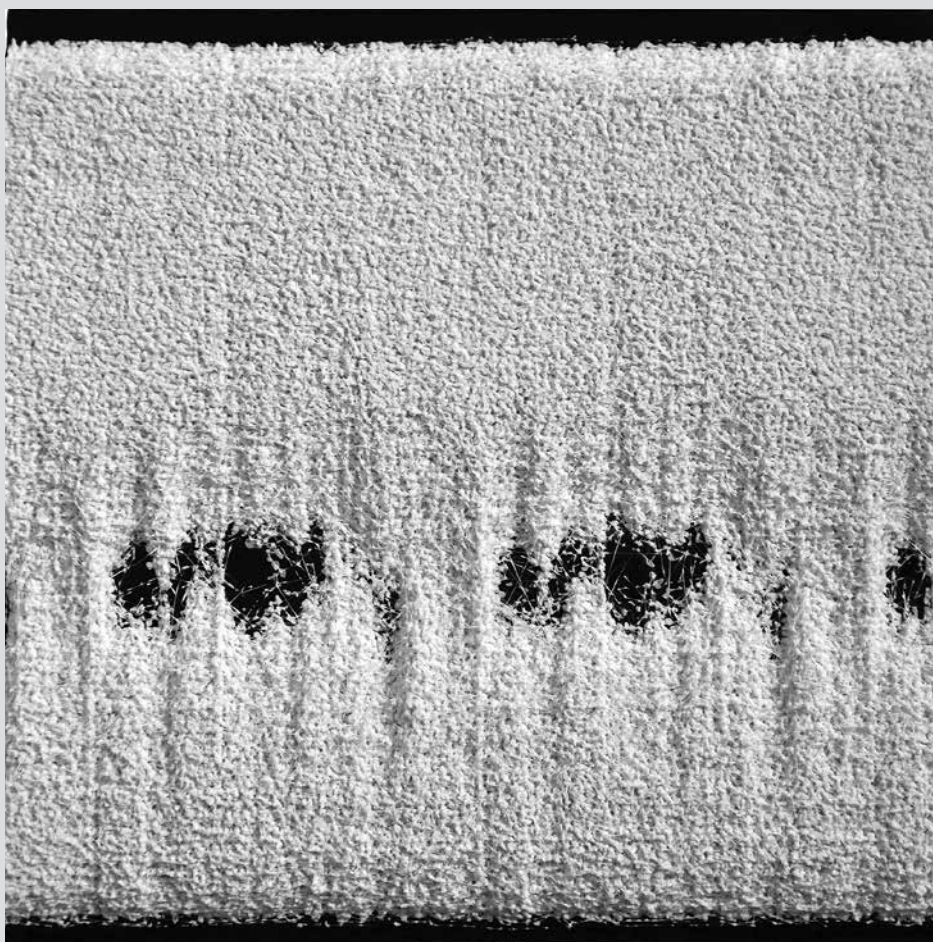
RADOM 2025

ISSN 1895–5827

PARTNER WYDANIA:



KONREM WWW.KONREM.COM.PL



Ze388_L2, 2018, technika własna/druk 3D, 19 x 19 x 1 cm

Marcin Noga, ur. w 1975 w Radomiu. Absolwent Katedry Informatyki Wydziału Nauczycielskiego Politechniki Radomskiej (obecnie Uniwersytet Radomski). Dyplom w 2001 pod kierunkiem dr. Kazimierza Jakubczyka pt. *Algorytmy kompresji i przetwarzania obrazów ruchomych*. Od 2001 pracuje jako wykładowca na Wydziale Sztuki, prowadzi zajęcia z przedmiotów: Modelowanie 3D, Edytory obrazu, Podstawy animacji, Podstawy intermediiów. W 2019 obronił pracę doktorską pt.: *Transpozycja fali radiowej na obrazy cyfrowe*, promotor prof. Aleksander Olszewski. Zorganizował 7 wystaw indywidualnych oraz brał udział w ok. 70 wystawach zbiorowych. Od 2024 pełni obowiązki kierownika Katedry Mediów Cyfrowych i Struktur Przestrzennych Wydziału Sztuki Uniwersytetu Radomskiego. Jego twórczość charakteryzuje się interdyscyplinarnym podejściem łączącym w procesie kreacji matematykę, fizykę i informatykę z wykorzystaniem druku 3D. Od 2012 zajmuje się poszukiwaniem sfery odwzorowania niewidzialnych okiem ludzkim fal radiowych oraz algorytmizacją transponowania fal w sferę widzialną zmysłami wzroku i dotyku. Prezentowana wyżej praca jest wynikiem tych poszukiwań. W ostatnim czasie zajmuje się autorskim przestrzennym rozwinięciem dwuwymiarowego wzoru matematycznego krzywej róży (*rhodonea*), nazwanej tak przez włoskiego XVIII-wiecznego matematyka Guido Grandiego.

WSTĘP

Każda chwila naszego życia jest świadectwem zmiany. To co jest, już za chwilę staje się tym, co było. Zmienia się czas i nasza w nim obecność. Ten fakt jesteśmy w stanie dostrzec i ocenić. Przemiana natomiast jest procesem rozciągniętym w czasie i przestrzeni. Może być niedostrzegalna. Składać się z wielu drobnych elementów, nie zawsze do siebie przystających lub z siebie wynikających. Trzeba czasu, żeby ją dostrzec, ocenić jej rozmiary i charakter. To wymaga spojrzenia wstecz, refleksji, oceny zdarzeń i ich kolejności. Jej jakość i rodzaj jest sumą wielu drobnych zmian prowadzących w efekcie do nowego, innego kształtu rzeczywistości.

W sztuce współczesnej przemiany następują w sposób zawiły i wielokierunkowy. Są jak ślad węża na piasku – nieczytelne, niejasne i łatwo zaciera je wiatr. Czym dla sztuki jest ów „wiatr”? Na pewno taką rolę (jedną z wielu) pełni czas; unieważnia albo tylko osłabia to, co było niegdyś tak ważne i wyraźne, pozostawiając ślad pozbawiony czytelnej ciągłości. Tnie go na kawałki, zamieniając w pojedyncze znaki. Najmocniejsze z nich: Warhol, Kiefer, Richter, Rothko, Pollock, Beuys, Bacon, Moore, Bourgeois i może jeszcze kilka innych, choć nie za wiele. Celowo pomijam imiona, bo nawet bez nich każdy uważny obserwator sztuki wie, o kogo chodzi. I dlatego są tym, kim są.

Wydaje się, że od wielu już lat ów „wąż” zaczął krążyć w kółko. Może nawet stał się podobny do mitycznego Uroborosa, który „w starożytności był symbolem nieskończoności, wiecznego powrotu i zjednoczenia przeciwieństw (*coincidentia oppositorum* lub *coniunctio oppositorum*). Gryzący własny ogon wąż wskazuje, że koniec w procesie wiecznego powtarzania odpowiada początkowi”¹. To wydaje się pasować do współczesnego oblicza sztuk plastycznych, ciągle wracających do stanu pierwotnego, jakby nie chcąc lub nie potrafiąc zaakceptować teraźniejszości coraz mocniej uzależnionej od technologii, którą tak chętnie się otaczamy. Dla uzasadnienia tego zjawiska, zwykle powtarza się popularne powiedzenie, że „zmieniają się warunki, człowiek pozostaje taki sam”. Stąd pojawiają się ciągle „nowe” repetycje form prehistorycznych, sztuki „dzikich” z początku XX wieku, jednak bez jej ówczesnej podbudowy akademickiej i wynikających z tego skutków dla formalnego kształtu dzieła (np. główna nagroda tegorocznej Bielskiej Jesieni). Podobny stan zaobserwować można w wypadku „nawrotów” surrealizmu, wydawało by się, kompletnie już wyczerpanego. Teraz widocznego w pełnej lub częściowej odsłonie w pracach wielu młodych artystów. Jego nieco groteskowa formuła fantazy wyziera z każdego niemal miejsca zajętego promocją i handlem sztuką.

1. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Uroboros> dostęp 12.02.2026, godz. 11.26.

Taki też, mniej więcej, obraz malarstwa młodych twórców jawi się na wystawie „Dom dzienny, dom nocny” w krakowskim MOCAK-u, na którą składają się dzieła z kolekcji Radosława Kotarskiego, zbijającego fortunę na gadaniu w Internecie i telewizji (*signum temporis*). Dużą jej część stanowią obrazy artystek i gdyby na ich podstawie próbować uogólniać, to można by powiedzieć, że kobiety malują głównie siebie, swoje fobie i lęki. To zresztą jest też widoczne u sporej części męskich uczestników tego pokazu. Co w tych dziełach jest męskie, a co żeńskie, nie ma sensu rozpatrywać, *nota bene* w tych dwóch ostatnich zdaniach ujawnia się zasadność używania (a jednak) nie lubianego, nie tylko przeze mnie, określenia „osoby artystyczne”.

Na razie współczesność nie potrafi wypracować swojego oryginalnego, plastycznego odpowiednika. By się sobie wnikliwie przyjrzeć, ciągle używa „starych luster”. Ale czy one odbijają wystarczająco wyraźnie nasz obraz?

Być może taką szansę daje coraz silniejsza w sztuce najnowszej tendencja do włączania w proces twórczy śmieci, odpadów, zużytych rzeczy, resztek cywilizacyjnych, z którymi mamy jako społeczeństwa rosnący problem. Na pewno za sprawą artystów nie znikną one z naszych ulic, parków, pól, lasów, nawet gdyby wszyscy oni (a jest ich przecież coraz więcej) dali się ponieść tej skłonności. Co najwyżej zapchają galerie sztuki i magazyny muzealne, gdzie będą się rozpadać, może nawet szybciej niż na zewnątrz, stwarzając tym samym coraz poważniejszy problem ich posiadaczom i konserwatorom. I pewnie będą szły na te zabiegi coraz większe środki i siły, ale na razie (chyba) nikt sobie z tego powodu nie łamie głowy. Jest w tym schemacie obiegu zamkniętego podobieństwo do wspomnianego wyżej Uroborosa. Już teraz wiele obiektów muzealnych, powstałych jeszcze nie tak dawno, zaczyna ujawniać lichotę materiałów, z jakich je zrobiono i technologiczną beztroskę twórców. Ale to jeszcze nic w porównaniu do jakości i (nie)staranności – zamierzonej, oczywiście – wykonania najnowszych dzieł sztuki. Widziałem na dumnym pokazie zakupów w jednej z galerii rzeźbę wykonaną ze styropianu, patyków i taśmy samoprzylepnej, takiej, co zwykle traci swoje właściwości po roku (nie będę pierwszym, który rzuci kamień). Może po prostu dzieła tego typu powinny kończyć na jakimś skupie, oczywiście wcześniej posegregowane. Takie założenie wpisane w strategię twórczą artystów posługujących się podobnymi materiałami byłoby słuszne, uczciwe i ogólnie korzystne dla wszystkich. Nastaly przecież czasy chwilowości i masowości. A oni i tak mieli by swoje pięć minut (teraz może już mniej).

Problemy różnego rodzaju przemian, lecz występujące w subtelniejszej formie, próbuje określić zawartość tego numeru „Arterii”. Jest w niej tekst Stanisława Zbigniewa Kamińskiego, w którym docieka powodów (także swoich) tworzenia autoportretów przez różnych znanych artystów. Jest też artystyczny portret Radomia na przestrzeni ostatnich 100 lat spisany przez Mieczysława Szewczuka; analiza twórczości rysunkowej Krzysztofa Mańczyńskiego, ważnego dla tego miasta artysty, napisana przez jego córkę, a więc będącą, od początku swego życia w oku „cyklonu”. Poza tym cztery artystki z Kolektywu In-Side w osobnych tekstach opisują moment przełomowy ich wspólnej i indywidualnej, artystycznej historii oraz przemiany, które się w związku z tym dokonały. Przeczytać też można tekst Moniki Nowakowskiej analizujący twórczość Doroty Sak, szczególnie tę jej część, w której dawna sztuka sakralna zostaje transponowana na język współczesnej grafiki cyfrowej oraz odbyć „podróż” do Paryża, by przekonać się, jakie zmiany zaszły w wyglądzie i funkcji historycznej

budowli Grand Palais co opisuje Aleksandra Kalmus. O początkach fotografii artystycznej w Polsce i jej dwóch ważnych wystawach traktuje tekst Piotra Czerskiego. Natomiast Sławomir Marzec pisze wnikliwy esej o sztuce obrazu, a na koniec Anna Spólna analizuje wiersz Marcina Świetlickiego powstały współcześnie, ale wypływający – „nomen omen”, bo utwór jest o rzece – z odległych czasów dzieciństwa.

Całość tego numeru dopełnia wystawa, będąca rozwinięciem problematyki przemiany odbywającej się w dziele sztuki i zasygnalizowanej w treści poszczególnych artykułów. Natomiast to, że wydawana od dwudziestu trzech lat czarno-biała „Arteria”, dostaje kolorowy dodatek, będący katalogiem tej wystawy, jest widocznym znakiem jakiejś niezwykle ważnej dla nas, czyli ludzi tworzących ją, przemiany i tym samym wpisuje się również w tegoroczny temat przewodni.



fot. Internet

Widok wystawy „Dom dzienny, dom nocny” w krakowskim MOCAK-u. Luty 2026 r.



Andrzej Brzegowy, ur. w 1962 roku w Radomiu. Studia w latach 1987–1992 na Wydziale Grafiki Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (obecnie ASP) w Łodzi. Dyplom w 1993 roku, w Pracowni drzeworytu prof. Andrzeja Bartczaka, aneks w Pracowni malarstwa prof. Juliusza Narzyńskiego. Obecnie zatrudniony na stanowisku profesora nadzwyczajnego na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Radomskiego. Prowadzi zajęcia z rysunku i grafiki warsztatowej. Brał udział w ok. 100 wystawach zbiorowych oraz zorganizował 15 wystaw indywidualnych. Zajmuje się głównie rysunkiem, rzeźbą, instalacją i grafiką warsztatową. Od 2019 roku jest redaktorem naczelnym Rocznika Wydziału Sztuki „Arteria”.

Andrzej Brzegowy

Większość dzieł sztuki jest skutkiem kilku rodzajów przemian. Jedne wynikają z innych i wzajemnie na siebie oddziałują. Pierwsza – z kategorii fizycznych – to zmiana funkcji i znaczenia materii, jaką artysta posługuje się, by wytworzyć obraz, rysunek, rzeźbę, instalację itp. Powstaje wtedy obiekt o niesprecyzowanych dotąd cechach. Jednak, w większości znanych mi wypadków, tę fazę poprzedza pomysł, wizja czy też wewnętrzna projekcja, rodząca się w wyobraźni artysty (także wtedy, gdy jest to rodzaj niejasnego przeczucia) na skutek oddziaływania czynników zewnętrznych (czasem nieuświadomionych). Taką przemianę należałoby zaliczyć do kategorii duchowych. Proces twórczy to często długa i skomplikowana droga, w której weryfikuje się to, co przeczute w konfrontacji z powstałym i co także może wpisywać się w kategorię przemiany.

Innym jej rodzajem, z punktu widzenia sztuki ważniejszym, chociaż zawsze następującym po obu wymienionych wcześniej etapach – jest wpływ dzieła na psychikę widza. I tak np. patrząc na uformowany z obcych sobie materiałów twór można doznać różnych odczuć. Proces ten dotyczy każdego obiektu ze sfery działań artystycznych (także tych mniej udanych). O rodzaju i jakości emocji bowiem decyduje stopień wrażliwości, wymagań i wiedzy odbiorcy.

Z kolei wspomniane czynniki mogą rozwijać, wzmacniać i utrwalać w widzach zapotrzebowanie na kontakt ze sztuką. Następuje w ten sposób sprzężenie zwrotne, rodzaj zależności (lub, jak kto woli, uzależnienia od tego typu doznań). Taki mechanizm to kolejny, wyższy poziom przemiany, w której dzieła sztuki zaczynają żyć w odbiorcach, wywołując określoną potrzebę i konieczność jej zaspokojenia. To jednak dotyczy już zdecydowanie węższego kręgu odbiorców oraz wyjątkowych dzieł plastycznych.

Ale jest jeszcze problem przemiany zawarty w samym dziele sztuki – może dotyczyć zarówno jego treści jak i formy, czasem prowadzonych równolegle, jako przyjęta strategia twórcza. W jej kontekście Stanisław Zbigniew Kamieński pisze o Romanie Opalce i Leszku Sobockim w artykule zamieszczonym w tym numerze „Arterii”. Sam też jej doświadcza, zarówno jeśli chodzi o twórczość abstrakcyjną, jak i trwający dziesiątki lat proces utrwalania własnej twarzy w identyczny niemal sposób. Ten właśnie fragment jego aktywności jest częścią wystawy „Przemiany”, stając się świetną ilustracją jednego z jej znaków.

W wypadku realizacji Ludwiki Ogorzelec, proces powstawania dzieła jest od początku do końca zaplanowany i świadomy. Wybór do jego zbudowania tak pospolitego materiału, jak folia typu „stretch”, choć wydaje się obarczony ryzykiem naznaczenia ostatecznego efektu jego banalnością, jest przez nią wielokrotnie już przepracowany w wielu realizacjach na całym niemal świecie. Artystka z premedytacją kusi widza tym odniesieniem, a jednocześnie przenosi powstały obiekt w świat kojarzony raczej z magią niż przemysłem.

Upływ czasu i nakładanie się wątków przejmowanych z codzienności widać w działaniach Kolektywu InSide. Uzależnienie procesu twórczego od społecznych ról, jakie odgrywają artystki, uwzględnienie tak wielu czynników, jak chociażby różne miejsca zamieszkania, warunkują i kształtują proces powstawania kolejnych jego dzieł, naznaczając go silnie doświadczeniem kobiecości. W podobnym aspekcie można rozpatrywać realizacje Bożeny

PRZEMIANY

WYSTAWA ZBIOROWA

GALERIA ŁAŹNIA, RADOM

17.04–15.05. 2026

UCZESTNICY WYSTAWY

**ULA DZWONIK
SHYQRI GJURKAJ /SZWECJA/
KOLEKTYW IN-SIDE
STANISŁAW ZBIGNIEW KAMIEŃSKI
BOŻENA KLIMEK-KURKOWSKA
MELANIA LYNCH /CHILE/
DARIUSZ MILCZAREK
LUDWIKA OGORZELEC
DOROTA SAK
JOANNA TRZCIŃSKA
ROLKA ZABORSKA
KACPER ZIÓŁKOWSKI**

Klimek-Kurkowskiej. Wiele jej prac konstruowanych jest z użyciem stołu, przedmiotu, przy którym zwykle zasiadają bliscy sobie ludzie. Ten kontekst, obudowany wieloznacznością kształtów i materii elementów (stal), tworzących jej kompozycje, rodzi w odbiorcach niepokój.

Podobne odczucia wywołują dzieła Joanny Trzcńskiej tworzone z przedmiotów odrzuconych, poddanych częściowej destrukcji. Artystka łączy je w nowe konfiguracje, każąc im funkcjonować w nieznanych zbiorach, wymuszających intensywny proces myślowy.

Zupełnie innymi środkami plastycznymi posługuje się Ula Dzwonik. Jej malarskie kompozycje z elementami kolażu uderzają malarskim rozmachem i gestem. Mocny rysunek i ograniczona do brązów gama barwna, nadają jej pracom niezwykle ekspresyjny charakter.

W podobnym klimacie, ale odmiennej formie powstała praca Melanii Lynch. Tu także dominuje ograniczona gama ciepłych barw, ale już sposób rysowania postaci dziewczynek – bohaterek tej opowieści – jest mocno uproszczony. Kilka następujących po sobie, zmniejszających się prostokątów papieru, na jakich została wykonana kompozycja, zakończonych ukrytym lustrem, sugeruje kolejność „czytania”, wskazuje znaczenie perspektywy (oddalania się), dodatkowo potęgowane prostymi sylwetami ludzkiego cienia. Wszystko to razem tworzy niepokojący klimat rodem z Alicji w Krainie Czarów.

Duże formatowo kompozycje Doroty Sak także są wędrówką w kierunku archaiczności, chociaż ich techniczny i formalny kształt został określony przez współczesność. Powstały przy zastosowaniu programu graficznego, i to jego możliwości kreacyjne pozwoliły autorce przetworzyć pochodzące z odległej przeszłości ślady kultury i nadać im niepokojąco wizyjny, niemal halucynacyjny charakter.

Czerpaniem z przeszłości, tej dawniejszej i najbliższej są obrazy Rolki Zaborskiej. Można w nich znaleźć odniesienia do witrażu, secesji, sztuki kolażu (tego z pocz. XX w.), ekspresjonizmu i wreszcie do komiksu z jego grubą, konturową linią. Ten melanż stylów jest efektem współczesnej wrażliwości, w której dawne miesza się bezkonfliktowo z obecnym.

Zbliżony efekt uzyskuje w swoich obrazach Kacper Ziółkowski. Malowane z prostotą i kolorystyczną kulturą, są przywołaniem pochodzących z różnych czasów, nakładających się na siebie kształtów lub balansując na granicy rozpoznawalności.

I podobnie jest w dziełach Shyqri Gjurkaja, który tworzy abstrakcyjne prace, pozornie oderwane od rzeczywistości, choć układem form i kontrastami barw prowokuje zmysły odbiorcy do szukania w sobie śladów widzianych niegdyś pejzaży, ale tych już przefiltrowanych przez emocje.

Natomiast tematem obrazów Dariusza Milczarka jest najbliższe otoczenie, najczęściej industrialne. Opowiada o nim stosując uproszczenia formy i wzmacniając barwy. Te czasem puste, niemal pozbawione ludzi przestrzenie z jego kompozycji ewokują jakąś palącą emocjonalnie intensywnością. W osiągnięciu tego efektu pomaga autorowi specyficzna technika malarska i duża sprawność warsztatowa.

Wystawa „Przemiany” jest zbiorem realizacji plastycznych dwunastu artystów, dotyczących tego tematu w indywidualny sposób, zarówno w warstwie formalnej, treściowej, lub sygnalizując go w przyjętej koncepcji. Z pewnością wywołają w odbiorcach emocje na tyle silne, by pozostać w ich pamięci na dłuższy czas. Być może też przyczynią się do utrwalenia w nich potrzeby przeżywania sztuki, jako jednego z niewielu sposobów osiągnięcia pełni duchowego istnienia.



Shyqri Giurkaj, ur. w 1949 w Peja (Kosowo). Studia w latach 1964–1969 w Szkole Sztuki w Peja, w latach 1969–1972 w Akademii Pedagogicznej na Wydziale Malarstwa w Sarajewie (Bośnia i Hercegowina) a w latach 1972–1976 na Wydziale Malarstwa Współczesnego. Od 1992 roku mieszka w Szwecji (Vaxjo). Specjalizacja w Paryżu w 1985. Członek KRO Ogólnonarodowej organizacji artystów, IAA UNESCO Międzynarodowe Stowarzyszenie Artystów ArtSmaland. Był członkiem KRO Jugosławii, Serbii i Kosowa. Zajmuje się malarstwem, rysunkiem. Brał udział w wielu międzynarodowych wystawach zbiorowych i zorganizował 45 wystaw indywidualnych, m.in. w Szwecji, Polsce, Austrii, Niemczech, Kosowie.



The Legend of the Stone
2006, kolaż, ołówek, farba wodna, 140 x 100 cm

Bożena Klimek-Kurkowska, ur. w 1976 w Radomiu. Studia w Katedrze Sztuki Wydziału Nauczycielskiego Politechniki Radomskiej (obecnie Uniwersytet Radomski) – dyplom w pracowni malarstwa prof. Andrzeja Gieragi, aneks w pracowni grafiki warsztatowej prof. Krzysztofa Wyznera w 2001 r. W latach 2000–2005 studiowała w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu – w tym w latach 2001–2003 rzeźbę w pracowni prof. Macieja Szańkowskiego. Uzyskała dyplom z wyróżnieniem z rzeźby w pracowni ceramiki prof. Ewy Twarowskiej-Siody. Od 2007 r. prowadzi zajęcia z Rzeźby na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Radomskiego. Zajmuje się rzeźbą, grafiką warsztatową, malarstwem i rysunkiem. W 2013 r. uzyskała stopień doktora na tejże uczelni. Uczestniczyła w licznych konkursach i wystawach zbiorowych w kraju i za granicą (Czechy, Egipt, Macedonia, Niemcy, Rumunia, Słowacja, Wielka Brytania, Litwa).



Ciagi horyzontalne

2022, stal, drewno, żużel, celuloza, 130 x 110 x 80 cm



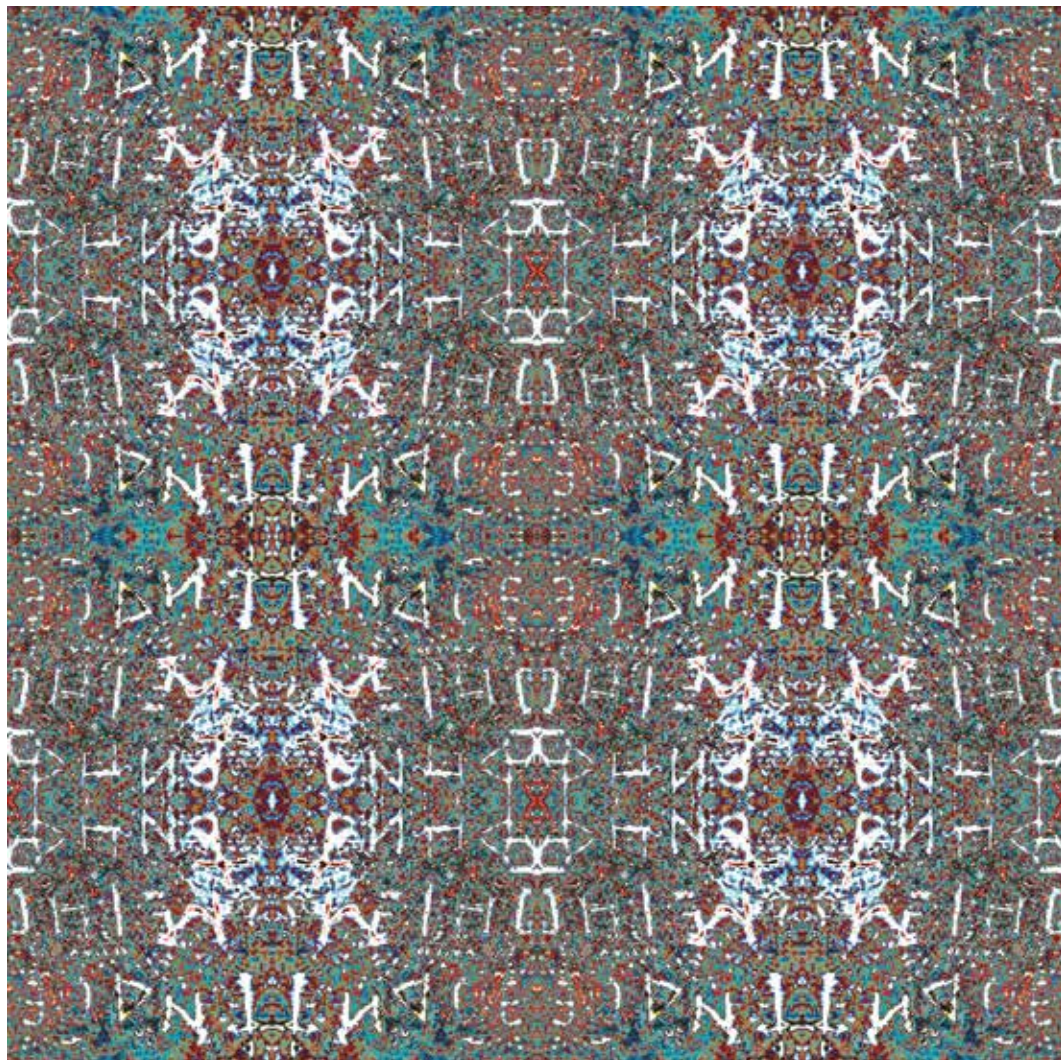
Melania Lynch, ur. w 1976 w Santiago (Chile). Studia w Instytucie Sztuki Współczesnej rozpoczęte w 1995, kontynuowane na studiach licencjackich na kierunku Sztuki wizualne na Uniwersytecie ARCIS (1997–2001). Wystawia swoje prace od 1998. Od 2000 współpracuje z kolektywem Caja Negra Artes Visuales, niezależną grupą zajmującą się badaniami i działalnością artystyczną. W 2010 przeprowadziła się do Irlandii, gdzie mieszkała do 2016. Odebrała wtedy staż w pracowni irlandzkiego ceramika Cormaca Boydella. Po powrocie do Chile zorganizowała wystawy w Galerii PANAM (2017) oraz „Estado de Muda” w Quillota (2018). Obecnie mieszka i prowadzi swoją pracownię w Isla Negra, Region V, Chile. W jej dorobku jest wiele wystaw indywidualnych i zbiorowych (Rosja, Polska, Irlandia, USA, Argentyna, Chile). Twórczość w zakresie rysunku, malarstwa, obiektu, instalacji.



Wewnętrzne imperium, 2026,
trzy rodzaje papieru, węgiel drzewny Willow, ołówek grafitowy, czerwona pastel olejna, lustro, 250 x 160 cm

Praca mówi o nieokreślonym terytorium, gdzie tożsamość i czas są rozdrobnione i nakładają się na siebie. Za punkt odniesienia bierze *Inland Empire* (David Lynch, 2006) i jego nieliniową logikę, w której transformacja jawi się nie jako konkretne wydarzenie, lecz jako stan ciągły. „Ta historia wydarzyła się wczoraj, ale wiem, że to jutro” (słowa wypowiediane przez Nikki Grace – Laure Derr – w filmie) pełnią funkcję klucza do zrozumienia zawieszonego czasu, gdzie przeszłość i przyszłość współistnieją bez ustalonego porządku. Poprzez rysunek eksploruję ciała, które się powtarzają deformują i zmieniają, jakby przemierzały różne warstwy rzeczywistości lub różne wersje samych siebie. Postacie zamieszkują niejednoznaczne i tajemnicze przestrzenie, zdając się podlegać przeistoczeniu, bez wyraźnego celu. Transformacja manifestuje się zatem jako intymne i trwałe doświadczenie: proces, który nie zostaje zakończony ani nazwany, ale który nieustannie przenika ciała, obrazy i czas.

Dorota Sak, studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie ASP) w Łodzi, dyplom z wyróżnieniem uzyskała w 1990 r. Pracuje w macierzystej uczelni. W Instytucie Ubioru prowadzi autorskie zajęcia Kompozycja w projektowaniu ubioru. Od 2012 do 2016 roku pełniła funkcję kierownika Katedry Ubioru w ASP w Łodzi. W 2014 roku założyła Galerię LOOK w Centrum Promocji Mody w Łodzi, którą prowadziła do 2019 roku. W 2019 roku uzyskała tytuł profesora sztuki. Jest inicjatorką i uczestniczką międzynarodowych konferencji i projektów artystycznych, kuratorką wystaw. Tworzy w zakresie sztuki włókna, malarstwa, projektowania ubioru i grafiki cyfrowej. Prace prezentowała na licznych wystawach indywidualnych i zbiorowych w kraju i za granicą.



Glagolica XII

2025, druk sublimacyjny na tkaninie, 150 x 130 cm



Kolektyw IN-SIDE tworzą (od 2023)

Aleksandra Kucewicz-Wasilewska, studia na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu – tytuł magistra, 2007, doktorat w ASP w Łodzi, 2019;

Katarzyna Łukaszewicz, studia w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, dyplom licencjatu w 2020, obecnie studia magisterskie w ASP w Warszawie;

Dominika Sergiej, studia w Instytucie Sztuk Pięknych Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie – dyplom magistra w 2007, filologia angielska – dyplom magistra w 2007;

Beata Bugaj-Tomaszewska, studia w ASP w Łodzi, dyplom magistra w 2002, doktorat w 2019.



Kompozycja z listów

2026, technika mieszana, szpulę, wielkość zależna od sposobu ekspozycji

Ula Dzwonik, ur. 1973. Studia w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Dyplom z wyróżnieniem otrzymała w pracowni malarstwa prof. Andrzeja Klimczaka-Dobrzanieckiego w 1998 r. Autorka kilkudziesięciu wystaw indywidualnych. Brała udział w kilkuset wystawach zbiorowych: Europa; Azja; Ameryka Płn. i Płd.; Laureatka Grand Prix V Triennale Polskiego Malarstwa Współczesnego, 2019, oraz Grand Prix Międzynarodowego Biennale Obrazu Quadroart, 2016. Otrzymała Nagrodę Fundacji im. I. J. Paderewskiego w Krakowie i nagrodę specjalną Palm Art Award w Lipsku. Finalistka V i VI Ogólnopolskiego Konkursu Malarskiego im. L. Wyczółkowskiego 2022; 2024. Członkini rady programowej Fundacji Promocji Sztuki Art Affer. Jej prace znajdują się w galeriach, muzeach i zbiorach prywatnych w kraju i za granicą.



Przestrzeń odgłosu II
2025, akryl, miks na płycie, 70 x 100 cm



Karolina Zaborska (Rolka Zaborska), artystka wizualna pracująca na styku kolażu, filmu eksperymentalnego i technik mieszanych. Jej twórczość opiera się na pracy z materiałami archiwalnymi i *found footage*, a centralnymi kategoriami są pamięć, światło oraz napięcie pomiędzy dokumentem a subiektywną reinterpretacją obrazu. Absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi (dyplom magisterski z wyróżnieniem) oraz kierunku Grafika ze specjalizacją Nowe media i Fotografia na Uniwersytecie Radomskim (dyplom licencjacki z wyróżnieniem). Przez kilka lat mieszkała i pracowała w Kopenhadze. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz duńskiej fundacji Statens Kunstfond. Jej prace były prezentowane w Polsce i za granicą.



If there were cry we should stop and listen
2022, kolaż, złoty szlagmetal, druk atramentowy na papierze
zdjęcia archiwalne, akryl na desce, 105 x 74 cm

Joanna Trzcińska, ur. w 1968 r. Studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie ASP) w Łodzi w latach 1988–1994. Dyplom w pracowni malarstwa prof. Ryszarda Hungera. Prezentowała swoje prace na wielu wystawach zbiorowych i indywidualnych w kraju i za granicą, m.in. w Niemczech, Hiszpanii, Austrii, Francji, Szwecji, Rumunii, we Włoszech, na Węgrzech, w Czechach, Bułgarii, Holandii, Chorwacji, Ukrainie, Turcji, Izraelu, Indiach, Chinach, Japonii i USA. Jest doktorem habilitowanym, prowadzi Pracownię ekspresji malarskiej na Wydziale Sztuk Pięknych w ASP w Łodzi. Zatrudniona na stanowisku profesora. Za pracę dydaktyczną otrzymała m.in. odznaczenie Zasłużony dla Kultury Polskiej.



Samoloty dla Kuby

2025, 25 obiektów: kamień, artefakt, ok. 150 x 150 x 50 cm



Ludwika Ogorzelec, ur. w 1953 w Chobieni. Od 1985 mieszkająca w Paryżu. Studia w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, w latach 1978–1983, w pracowni prof. Leona Podsiadłego i Paryżu w L'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts (1985–1987) w pracowni słynnego francuskiego rzeźbiarza Césara. Jej prace prezentowane były na wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych w galeriach i muzeach, początkowo we Francji, a potem w wielu innych krajach: Szwecja, Stany Zjednoczone, Grecja, Hiszpania, Szwajcaria, Belgia, Japonia, Niemcy, Włochy, Liban, Wielka Brytania, Kostaryka, Bułgaria, Australia, Łotwa, Chiny, Korea, Wietnam, Czechy i Polska. Prace w kolekcjach: Muzeum Sztuki Współczesnej w Łodzi, Mamidakis Foundation w Grecji, Memorial Park w Louisville, Wyspa Słogo-Lisekil w Szwecji, oraz w prywatnych kolekcjach we Francji, Niemczech, USA, Włoszech, Hiszpanii i Polsce.



Z cyklu *Krystalizacja przestrzeni*
 Francja, 2022, syntetyczny „jedwab”, ok. 300 x 400 x 200 cm

Kacper Ziółkowski, ur. w 1971 roku w Warszawie, malarz, rysownik, twórca kolaży, asamblaży, rzeźb i aranżacji przestrzennych, fotografii, okładek płyt z muzyką jazzową, autor tekstów krytycznych i esejów o sztuce. Studia w ASP w Warszawie. Dyplom z wyróżnieniem w 1996 r. w pracowniach prof. Stefana Gierowskiego oraz Jacka Dyrzyńskiego. Współpracował z Galerią Aspekty w Warszawie, z Rotundą w Muzeum im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni oraz z Galerią Stefana Szydlowskiego prezentującą wówczas dokonania najwybitniejszych twórców polskiej awangardy artystycznej. Zorganizował 17 wystaw indywidualnych, oraz był uczestnikiem i kuratorem wielu wystaw zbiorowych. Prace w zbiorach: kolekcja współczesnej sztuki polskiej Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, kolekcje prywatne.



Rewers
2012, olej, płótno, 100 x 115 cm



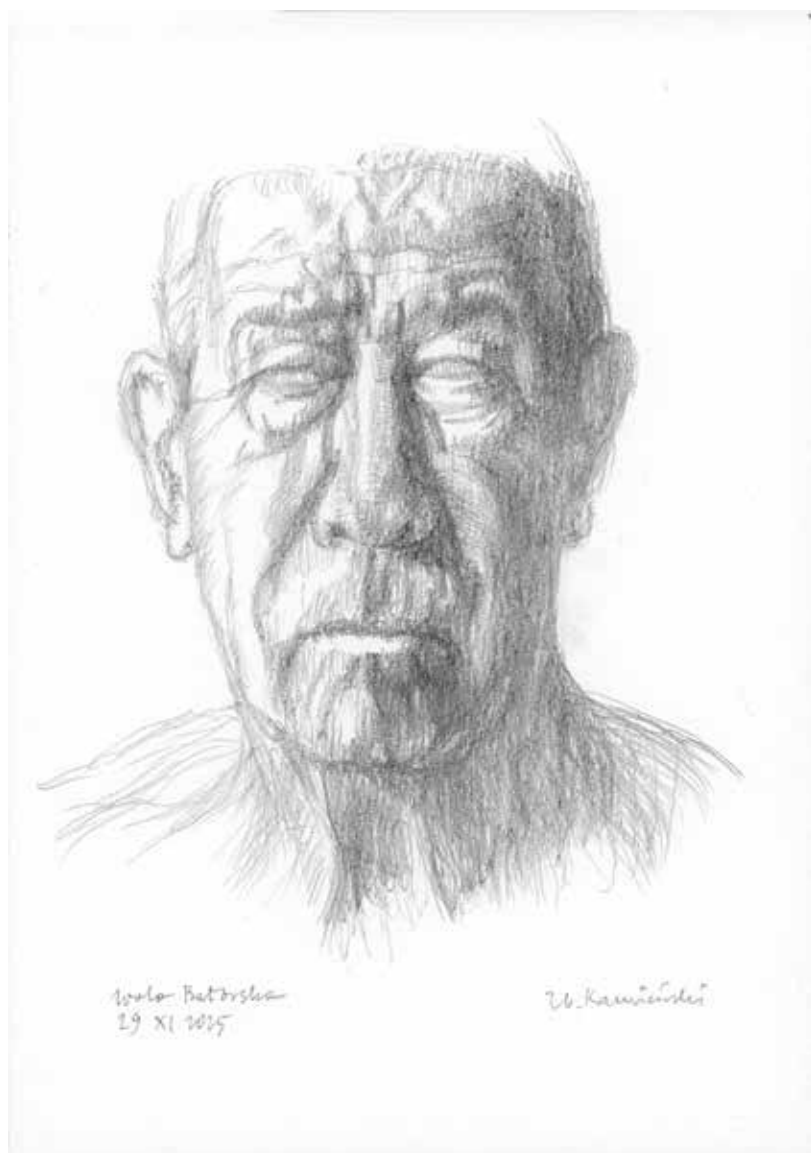
Dariusz Milczarek, ur. w 1985 r. w Radomiu. Studia na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dyplom w 2011 w pracowni prof. Adama Wsiołkowskiego, który był też promotorem jego doktoratu (2017). Zorganizował 25 wystaw indywidualnych w Krakowie, Warszawie, Bydgoszczy, Radomiu, Toruniu oraz brał udział w ponad 100 wystawach zbiorowych w Polsce, Austrii, Wielkiej Brytanii, na Węgrzech we Włoszech i Rumunii. W 2017 roku odbył rezydencję w Wiedniu w ramach programu KulturKontakt Austria. Laureat wielu nagród i stypendiów. Jest członkiem zarządu ZPAP OK, w którym pełni funkcję kierownika Galerii Pryzmat. Organizator wydarzeń kulturalnych, kurator ponad 30 wystaw zbiorowych i indywidualnych w Krakowie, Warszawie, Wrocławiu i Olkuszu. Twórczość w zakresie malarstwa i plakatu.



Cienie

2023, tempera żółtkowa na płótnie, 30 x 50 cm

Stanisław Zbigniew Kamieński, ur. w 1951 w Radomiu. Studia: Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie i Warszawie w latach 1970–75. Dyplom z wyróżnieniem w Pracowni Litografii na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie, 1975. Twórczość w zakresie: grafiki (do 1985), rysunku, malarstwa, zajmuje się plakatem i fotografią. Pracował w ASP w Warszawie i na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Radomskiego. W latach 1991–2003 brał udział w międzynarodowych plenerach w Okuninie i Orońsku. Zorganizował ponad 40 wystaw indywidualnych w kraju i za granicą. Píše teksty o kulturze i sztuce. Laureat wielu nagród, stypendiów i odznaczeń. W latach 1991–2008 pracował w Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, współtwórca kolekcji sztuki polskiej drugiej połowy XX wieku. Organizator wystaw polskiego rysunku współczesnego w latach 1978–2007. Współzałożyciel Stowarzyszenia „Miaśtotwórczość” (2017).



Autoportret
2025, ołówek, papier, 29,7 x 21 cm

PO CO TWORZYM AUTOPORTRETY?

Próbuję uświadomić sobie, po co rysuję własną twarz kilka razy w roku od ponad pół wieku. Nie chodzi z pewnością o zapisywanie zmian własnej fizjonomii, jakie dokonują się nieubłagane, choć taki zapis w sposób naturalny powstaje. Cała niemal moja twórczość to rysunki (powstało też kilkanaście obrazów) wykreślane z użyciem liniału, „po linijce”; odnoszą się one, jak podpowiada mi intuicja, do jakiejś rzeczywistości nieskończonej, jednocześnie niepojętej, niewyobrażalnej tak, jak potrafimy wyobrazić sobie bliski czy odległy krajobraz, fragment realnego świata. Pozwala na to, jak miemam, język geometrii, abstrakcji geometrycznej. Być może poszukując przeciwieństwa owej, niepokojącej przecież, rzeczywistości, odkładam co pewien czas „wykresy” na bok, aby odnieść się do tego, co skończone i bliskie, na wyciągnięcie ręki. Wówczas powstają rysunki zielnikowe (pozuja mi domowe i polne rośliny) i autoportrety.

„...wszechświat jest jednością [...] w tym uniwersalnym powiązaniu każda rzecz staje się wszechświatem, choć niepodobna tego, oczywiście, dojrzeć ani zwykłym rozumem objąć. Rozum zna rzeczy skończone i zróżnicowane, a z tego skończonego nie sposób przejść do nieskończoności. Ponad rozumem jest jednak wyższa władza duchowa – intelekt; i on właśnie zna zbieżność przeciwieństw”¹. Tak pisał o przecuciach Mikołaja z Kuzy Leszek Kołakowski; owe dociekania wielkiego umysłu przełomu Średniowiecza i Renesansu w interpretacji współczesnego filozofa przemawiają do mnie, ale nie zainteresowanie filozoficznymi rozważaniami jest powodem przechodzenia od abstrakcji geometrycznej do realistycznych przedstawień czy odwrotnie. Stoi za tym raczej naturalna potrzeba odmiany i ciekawość, podszyta odrobiną niepokoju, czy ciągle jeszcze potrafię rysować „z natury” swobodną ręką i takąż kreską, znajdując właściwe kształty, proporcje i kierunki względem siebie elementów kompozycji. Odebrałem tradycyjne wykształcenie akademickie (ASP w Krakowie i Warszawie, 1970–1975), gdzie przywiązywano dużą wagę do umiejętności realistycznego odwzorowywania realnej rzeczywistości, niezależnie od tego, czemu miałyby to służyć i jakim ulegać przekształceniom w ramach wypowiedzi artystycznej. Taką umiejętność traktuję jako podstawę w praktyce artysty wizualnego.

Z twórczością jakich artystów mogę zestawić moją praktykę autoportretowania się? Jako pierwszy przychodzi na myśl oczywiście Rembrandt, któżby inny, zaraz po nim Jacek Malczewski (ur. w 1854 r. w Radomiu), Olga Boznańska (ur. w Krakowie, młodsza od niego o 11 lat), Bruno Schulz (z Drohobycza, ur. pod koniec XIX w.), Roman Opałka (zmarł w Rzymie już w wieku XXI) i mieszkający w Krakowie Leszek Sobocki. Wolałbym co prawda konfrontować się z twórcami nie tak słynnymi, ale nikt taki nie przychodzi mi do głowy z prostej

1. L. Kołakowski, *O co nas pytają wielcy filozofowie*, trzy serie; Wydawnictwo Znak, Kraków 2008, s. 107-108.

przyczyny – pozwolę sobie na pleonazm – niewiele wiemy o mało znanych artystach. Nie chodzi zresztą o konfrontację dotyczącą artystycznego poziomu i wartości dzieła, ale o porównanie nastawienia do praktyki autoportretowania się, zapewne nieco innego u każdego z wymienionych tu twórców.

Rembrandt pozostawił po sobie dużo autoportretów, choć w jego epoce wizerunki własne nazywano konterfektami, słowo autoportret weszło w użycie dwa wieki później. Jest ich około dziewięćdziesiąt, w tym około pięćdziesiąt obrazów olejnych, około trzydziestu



Rembrandt van Rijn, *Autoportret z szalikiem na szyi*, akwaforta, 1633



Rembrandt van Rijn, *Autoportret z żoną*, akwaforta, 1636



Rembrandt van Rijn, *Autoportret w aksamitnej czapce z piórem*, akwaforta, 1638

fot. domena publiczna

rycin i 5 – 10 rysunków (historycy sztuki nie są zgodni co do autorstwa niektórych). Studiował własną twarz corocznie kilka razy, poczynając od 1625 roku, gdy miał niecałe 20 lat, aż do ostatniego roku życia. Jeden z najbardziej znanych wizerunków własnych Rembrandta powstał w 1640 roku, w momencie największego powodzenia jego amsterdamskiego warsztatu. Wzorowany był do pewnego stopnia na renesansowych portretach Tycjana i Rafaela, które malarz miał okazję oglądać rok wcześniej, na aukcji w Amsterdamie. Przedstawiał się w stroju z tamtej epoki, sprzed ponad stu lat; obrazy sygnował już wcześniej tylko imieniem, na wzór mistrzów włoskiego renesansu. Ów wizerunek, z łokciem iluzyjnie wystającym z płótna ku widzowi, stanowił zapewne autoreklamę własnej firmy portretowej: patrzcie – zdaje się mówić – jak znakomicie potrafię przedstawić modela, w tym przypadku samego siebie. Rembrandt przywdziewa na swoich płótnach różne kostiumy, prezentuje się np. w todze ze złotym łańcuchem, nakłada ozdobne nakrycia głowy z piórami egzotycznych ptaków, ale twarz nie staje się maską, spogląda na nas z melancholijną refleksją, zadumą człowieka znającego prawdę o życiu.

Artystą namiętnie wykorzystującym swoją twarz na obrazach był Jacek Malczewski, uczeń Jana Matejki. Malując siebie wcielał się w różne figury, z upodobaniem występował w rycerskiej zbroi, która, poza przesłaniem niesionym ze sobą, monumentalizowała jego postać. Malczewski był raczej drobnej postury, być może ta cecha doskwierała mu, na obrazach wołał przedstawiać siebie jako postawnego, rosnącego mężczyznę, zbroja wspomagała go w takim przeistoczeniu. Komentatorzy jego twórczości wskazywali na skłonności

narcystyczne wielkiego przecież malarza. Niejeden zresztą artysta w taki czy inny sposób ujawnia swój narcyzm, można zapewne powiedzieć, iż owo nastawienie przynależy niejako do natur egocentrycznych, artystycznych osobowości. Przywdziewał więc Malczewski różne kostiumy, zarzucał na ramiona wojskowy płaszcz – szynel, nakładał dziwaczne koszule, bluzy i bluzki, czasem z ozdobami, kokardami, używał wymyślnych nakryć głowy. Stroje uzupełniał rekwizytami, zatkniętym na piersi albo trzymanym w dłoni kwiatem (np. czerwony goździk, koniczyna), skrzypcami, przybierał różne pozy, robił miny i grymasy, nieraz isticie teatralne. Towarzyszą mu niejednokrotnie alegoryczne postaci Thanatosa, Muzy czy Polonii, także fauny i chimery. Na kilku płótnach użycza swojej twarzy Chrystusowi – z Samarytanką, z jawnogrzesznicą, przed Piłatem, w Emaus. Trudno pozbyć się wrażenia, że Malczewski – Chrystus przywdziewa tu perukę. Przesłania wielu obrazów Malczewskiego są niejasne, skomplikowane, wielowarstwowe, trudne do rozszyfrowania, pozwalają różnie je interpretować. W tym tkwi także, nie tylko w warstwie malarskiej, ich artystyczna siła. W późnym okresie twórczości (lata 20. ubiegłego wieku) powstaje sporo własnych wizerunków, na których jest już zupełnie sam, koncentrując uwagę na starzejącej się niewesołej twarzy. Rysy nabierają ostrości, głowa optycznie się wydłuża, za sprawą szytych przez siostry artysty dziwnych czapek przylegających do czaszki i osłaniających uszy. Zapewne miały chronić malarza przed chłodem w łusławickiej pracowni, którą nazywał drewnianą budą.

Olga Boznańska jest uważana za największą polską malarzkę nie tylko swojej epoki. Większość życia aż do śmierci spędziła w Paryżu (po kilkuletnim pobycie w Monachium) i choć doceniona już przez współczesnych (w 1895 r. zaliczana przez berlińskie pismo „Bazar” do dwunastu najwybitniejszych malarek europejskich, nagradzana i odznaczana) pozostała odizolowana jakby od świata, wycofana, w swojej pracowni. Autoportrety tworzyła przez całe aktywne artystyczne życie, pozostawiła ich co najmniej trzydzieści, najwięcej powstało około 1906 r. Malowała je nie tylko dla siebie samej; utrzymywała się głównie z malowania portretów i wizerunki własne pokazywała też na wystawach, demonstrując francuskim i przybywającym do Paryża odbiorcom sztuki swoje umiejętności znakomitej portrecistki. Owe wizerunki własne są mało zróżnicowane, Boznańska zachowuje przeważnie taką samą lub zbliżoną pozę, sposób trzymania głowy na wyprostowanej szyi, ubrana w tę samą, jak ustalono, ciemną suknię zapiętą wysoko pod brodą, niekiedy wdziewa szary fartuch malarski, zawsze w identycznej staroświeckiej (po-



fot. domena publiczna

Olga Boznańska, *Autoportret*, olej na tekturze, 1912

fot. domena publiczna

Jacek Malczewski, *Autoportret w zbroi*, olej na płótnie, 1914

dobno) fryzurze. Dystans wobec widza pogłębia jeszcze technika malarska Boznańskiej, która w Paryżu zrezygnowała na ogół z płóciennych podobrazí na korzyść tektur i kładła farbę olejną, można powiedzieć, na sucho. Dawało to efekt rozmycia rysunku, przymglenia kształtów przedstawianych postaci, tłumienia intensywności kolorów, przygaszania kontrastów barwnych, tym bardziej, że lubiła pracować w rozproszonym, popołudniowym świetle dnia. W autoportretach zmienia się jedynie starzejąca stopniowo twarz, wyostrzają rysy, choć spojrzenie, zawsze z nutą zadumy, pozostaje jednak ciągle żywe, świetliste w matowym otoczeniu. Owo powtarzanie kompozycji obrazu, powielanie pewnego schematu kojarzy mi się ze wstawianiem głowy do otworu plansz przedstawiających nastrojowe wnętrza salonów czy atrakcyjne pejzaże, jakie kiedyś znajdowały się na wyposażeniu niejednego fotograficznego atelier sto pięćdziesiąt – sto lat temu. Ale u Boznańskiej nic nie powtarza się mechanicznie. Wspomnę przy okazji, że w 1899 r. Boznańska sportretowała w swojej paryskiej pracowni mojego słynnego, odległego w czasie kuzyna Antoniego Kamieńskiego, rysownika, malarza i krytyka sztuki. Oglądałem niedawno ten portret na wystawie w Muzeum Narodowym w Warszawie. Antoni Kamieński zrewanżował się jej rysunkowym portretem osiemnaście lat później, popełnionym w tym samym miejscu, podczas kolejnych odwiedzin u Boznańskiej.

Pisarz, rysownik i grafik Bruno Schulz nie zdążył się zestarzeć na swoich autoportretach, został zastrzelony przez niemieckiego oficera na ulicy rodzinnego Drohobycza w 1942 roku, w wieku pięćdziesięciu lat. W latach 30. powstało wiele jego autoportretów, ostatni w roku wybuchu wojny. Jego twarz pojawia się także w scenach figuralnych ilustracji do własnych utworów literackich, w grafikach. Te przedstawienia zdają się być wyrazem ponurych stanów psychicznych autora, cierpiącego na depresję, która nasiliła się pod koniec lat 30. na skutek kłopotów i problemów życiowych. Schulz przygląda się sobie z dystansem (przypominając w tym Boznańską), z różnych perspektyw, raz z dołu, innym razem z góry, jakby nie on sam był

autorem tych konterfektów a pozował jedynie przez chwilę zewnętrznemu obserwatorowi. Być może znalezienie się w ten sposób twarzą w twarz z własnym odbiciem utrwalonym w autoportretach stanowiło dla Schulza swego rodzaju terapię, będąc dociekaniem prawdy o sobie.

Totalnym autoportrecistą można bez wątpienia nazwać Romana Opałkę (1931–2011), choć fotograficzne wizerunki jego twarzy stanowią tylko część i to nie najważniejszą realizację projektu zatytułowanego Opałka 1965/1–∞. Artysta zafascynowany sztuką conceptualną postanowił jednak połączyć obronę idei malarstwa z filozoficzną podbudową dzieła plastycznego czy raczej wypowiedzi wizualnej. W projekt Opałki wpisana jest myśl, jak nieskończone i skończone mają się do siebie, paradoks, który można nazwać jednością

fot. domena publiczna



Bruno Schulz, *Autoportret w bluzie zapiętej pod szyję*, ok. 1933

przeciwieństw; owo filozoficzne zagadnienie podjęli pitagorejczycy, u których idee matematyczne i mistyczne żyły w symbiozie. Na obrazach zwanych *Detalami* zapisywał Opałka kolejne liczby od jedynki; cztery etapy „makroprograsji”, jak nazywał swoje odliczanie (1, 22, 333, 4444), artysta przekroczył już w pierwszym *Detalu*, na drugim zapisał liczbę składającą się z pięciu piątek, sześć szóstek pojawiło się dopiero po siedmiu latach malarskiego zapisywania. W trakcie pracy pojął, że osiągnięcie liczby składającej się z siedmiu siódemek odpowiada czasoprzestrzennemu wymiarowi ludzkiego życia. Niestety, nie udało mu się

dojść do tej liczby, ostatnia zapisana przez niego to siedmiocyfrowa – 5 607 249. Od 1966 roku powstawaniu *Detali* towarzyszył codzienny rytuał fotografowania własnej twarzy, zawsze na koniec dnia pracy nad obrazem, który jest widoczny w tle zdjęcia; przy każdym zdjęciu artysta podawał liczbę, na której tego dnia kończył malowanie. Przez 45 lat sporządzał czarno-białe autoportrety zawsze w tych samych warunkach (oświetlenie, odległość od aparatu umieszczonego na statywie), zawsze *en face* wobec obiektywu, w białej koszuli rozpiętej pod szyją, z niezmiennym wyrazem twarzy, który można nazwać brakiem wyrazu. Opałka zdaje się mówić – każde pojedyncze teraz ustawia

fot. domena publiczna



Roman Opałka podczas wykonywania autoportretu, 2002



fot. domena publiczna

Roman Opałka, *Autoportrety*, fotografia, 1965–2011

się w nieskończonym, a przecież skończonym jak ludzkie życie ciągu, uczestnicząc w rozwinieciu teraźniejszości w czasową jedność przemian. Na marginesie dodam, że dwukrotnie miałem okazję spotkać się z Romanem Opałką, a właściwie go widzieć. Pierwszym razem na ASP w Warszawie, gdy przyszedł do swojego brata pracującego na Wydziale grafiki jako nauczyciel zawodu w pracowni litografii, gdzie pracowałem wówczas jako asystent. Po raz drugi w Okunince podczas jednego z plenerów „dla artystów posługujących się językiem geometrii” organizowanych przez Bożenę Kowską, w których wielokrotnie uczestniczyłem. Nie zamieniłem z nim jednak ani słowa, nie wiem nawet, czy znalazłem się w ogóle na drodze jego spojrzenia.

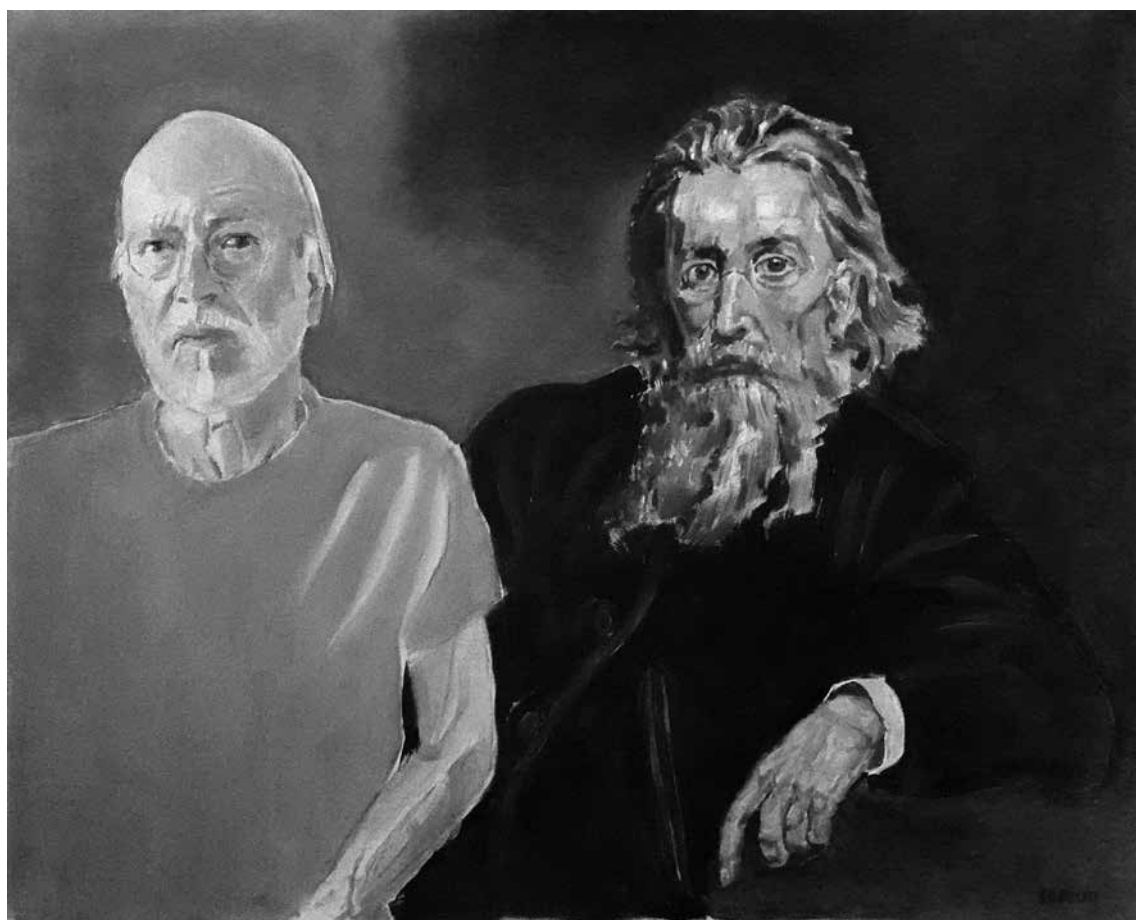
Na koniec krótkiej listy wybitnych autoportrecistów, zachowującej porządek chronologiczny, sytuje się Leszek Sobocki (rocznik 1934). Tadeusz Nyczek w katalogu indywidualnej wystawy Sobockiego pt. „Pingo ergo sum” publikuje tekst o twórczości swojego dobrego znajomego, twórczości odnoszącej się do jego wizerunków własnych. Pisz z humorem, swobodnym tonem: „Leszek Sobocki obu ich (Rembrandta i Malczewskiego – mój przypis) bije na głowę. Być może kiedyś znajdzie się ktoś, kto wszystkie jego autoportrety policzy, ale na razie jest to zadanie niewykonalne, tym bardziej, że powstają wciąż nowe (piszę z początkiem 2025 roku)”². Pierwszy Sobockiego portret własny powstał 60 lat temu, w środku PRL-u, malarz wykonał go metodą tzw. wcierki, jaką wykonywało się wówczas ogromne portrety dygnitarzy partyjnych i przodowników pracy socjalistycznej z okazji obchodów państwowych świąt 1 Maja, 22 Lipca czy rocznicy Rewolucji Październikowej. Sobocki sam miał doświadczenie w produkcji takich wizerunków, nie przypadkiem swojemu portretowi, w tej samej co tamte skali, nadał (auto)ironiczny tytuł *Idol*. Można powiedzieć, że przez dziesiątki lat powoływał autoportrety na świadków aktualnych wydarzeń i problemów społecznych i politycznych, nie tylko w tamtym ustroju. Rysów swojej twarzy udzielił *Polakowi 79* (obraz powstał w związku z wyborem Karola Wojtyły na papieża), *Ukrzyżowanemu (Miejsce w Europie)* (1980–81) czy *Wzmocnionemu* (1981–82), z językami ognia otaczającymi jego głowę. Życie osobiste pozostawiał na uboczu, nie przestając jednak być wyczulonym na swój wygląd, na własną aparycję. – Dobrze się trzymam, prawda? – zdaje się mówić do nas z innych płócien, niezależnie od naczelnego przesłania dzieła. Po latach Sobocki zawiesił monolog pędzlem głoszony wobec świata i zamienił go w dialog z samym sobą. Na obrazach pojawia się niejednokrotnie w dwóch postaciach czy osobach, które mają jakieś wspólne sprawy. Całkiem niedawno namalował niespodziewanie kilkadziesiąt obrazów, których powstanie można nazwać twórczą eksplozją. Na poziomych płótnach powtarza kompozycję – po jednej stronie zjawia się on sam, autor, z drugiej zaproszony artysta malarz, wśród nich są także kobiety malarki. Kolekcję wybranych do dialogu rozpoczynają Albrecht Dürer i Tycjan, potem zjawiają się m.in. Rembrandt van Rijn, Artemisia Gentileschi, Caravaggio, Frans Hals, Eugene Delacroix, Jan Matejko, Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Olga Boznańska, Stanisław Wyspiański, Jacek Malczewski, Chaïm Soutine, Egon Schiele, Pablo Picasso, Lucien Freud, Francis Bacon, Andrzej Wróblewski, by na koniec zaprosić kolegów Wprostowców – Macieja Bieniasza, Zbyluta Grzywacza i Jacka Waltosia. Trzeba koniecznie dodać, że przedstawia ich na podstawie autoportretów i owe autoportrety przemalowuje po swojemu, bo nie są to kopie, choć rozpoznajemy od razu, z kim mamy do czynienia. Swoją zaś twarz, sylwetkę

2. „Leszek Sobocki *Pingo ergo sum/maluję więc jestem*; Tadeusz Nyczek, *Sobocki, Ja ze mną*; Galeria Sztuki Wirydarz, Lublin 2025, strony nienumerowane.

dostosowuje – by tak rzec – do malarskiej konwencji czy maniery sąsiada na płótnie. Nie jest to jednak takie proste, naśladowcze, owo pokrewieństwo ma nie tylko wizualne koincydencje, są również inne powiązania, niejasne, nieoczywiste, co sprawia, że owe podwójne portrety – autoportrety prowadzą ze sobą żywe, zagadkowe rozmowy bez słów, o sztuce i życiu. Do niektórych gotowi bylibyśmy się przyłączyć. Możemy domyślać się, że na liście Sobockiego mogliby znaleźć się także inni artyści, ważni dla niego i jego twórczości, gdyby spełnili nieodzowny warunek zaproszenia – popełnili malarski autoportret.

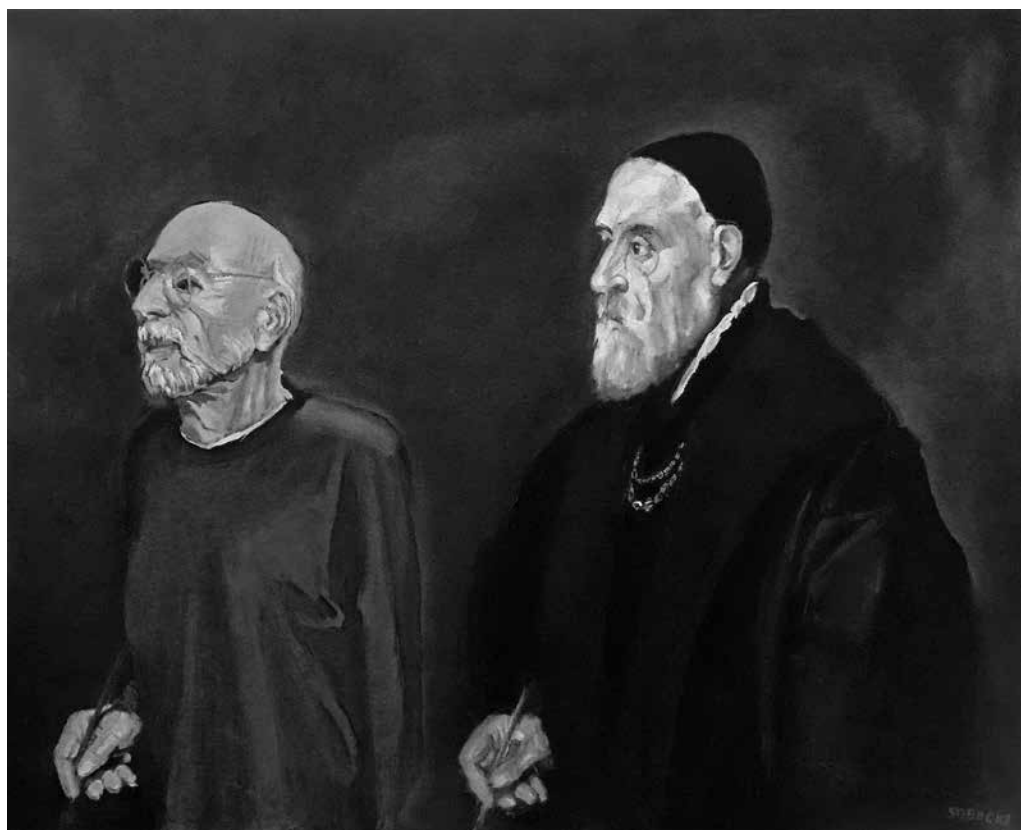
Odwiedziłem niedawno Leszka Sobockiego w Krakowie, pokazał mi swój nowy obraz objaśniając, jak powstał. Otóż Leszek zwrócił się do sztucznej inteligencji, aby wykonała jego portret na podstawie dostarczonego opisu twarzy. Nie przekopiował jednak mechanicznie otrzymanego wizerunku, tylko go, zapewne wiernie, odmalował. Obok przedstawił swoje odbicie w lustrze, czyli autoportret „jak się patrzy”. Ów artystyczny eksperyment podsuwa rozmaite interpretacje, muszę przyznać, że pozostaję zdeorientowany, na etapie niejasnych domysłów.

Myślę, że to, co napisałem o słynnych autoportrecistach i o własnej praktyce w tej dziedzinie, stanowi odpowiedź, niekoniecznie wprost, na postawione w tytule pytanie. Zakończę innym pytaniem, wywodzącym się niejako z pierwszego – jaką twarz ujawniamy tworząc autoportrety. A pokazujemy ją i tzw. odbiorcom sztuki, i samym sobie. Jeśli odpowiem,



fot. Stanisław Zbigniew Kamiński

Leszek Sobocki, *Matejko i ja. Dwa autoportrety*, 2024, olej na płótnie, 80 x 100 cm



fot. Stanisław Zbigniew Kamiński

Leszek Sobocki, *Tycjan i ja. Dwa autoportrety*, 2024, olej na płótnie, 80 x 100 cm



fot. Stanisław Zbigniew Kamiński

Leszek Sobocki, *Chaim Soutine i ja. Dwa autoportrety*, 2024, olej na płótnie, 80 x 100 cm

że pokazujemy twarz prawdziwą, gdy nie jest przesłonięta żadną maską, to nie będzie to prawdą. Przywdziewanie masek, strojenie min, przybieranie póz i ubieranie się w inne szaty niż noszone na co dzień, mówią prawdę o autorze nie gorszą niż wówczas, gdy niczego nie udajemy, nie maskujemy się, nie wcielamy w kogoś innego niż rzeczywiście jesteśmy. W tym momencie, w akcie twórczym stajemy się dla siebie bardziej może kimś innym niż sobą codziennym. W tekście, o którym już wspomniałem, Tadeusz Nyczek, odnosząc się do fenomenu Leszka Sobockiego, ale może to dotyczyć równie dobrze wielu artystów badających własną twarz, pisze o zjawisku autoportretu: „...zawsze jest to ktoś patrzący nam prosto w oczy z wyrazem niemego porozumienia: jesteśmy z tego samego świata mniejszych czy większych dramatów. Ja to ktoś inny – zdaje się słynnym tekstem Artura Rimbauda mówić aktor Sobocki, grający kolejną rolę jednego z nas...”³. Prawda zależy głównie od szeroko rozumianego talentu autora – pokazujesz się prawdziwy (w prawdzie skomplikowanej i trudnej) – możemy myśleć patrząc na czyjś autoportret – gdy potrafisz, autorze, malować, rysować, fotografować siebie w sposób przekonujący, przemawiający do nas, zatrzymujący naszą uwagę. Gdy możemy ci uwierzyć.

Jeszcze słowo wyjaśnienia w sprawie moich własnych autoportretów – dlaczego nie rysuję sobie żrenic? Doświadczenie wielu sesji uświadamia mi, że twarz, którą zapisuję na kartce papieru po godzinie, półtorej czy nawet, bywa, dwóch godzinach pozowania sobie, jest innym wizerunkiem niż ten, który notuję krótkim spojrzeniem do lustra przy wychodzeniu z domu na zewnątrz, „do ludzi”. Twarz podczas takiego posiedzenia w naturalny sposób nieruchomieje. Która z twarzy jest prawdziwa? Zapewne obie. Żrenice należą jednak bardziej do twarzy ruchomej i ruchliwej, spojrzenie tej zastygłej w bezruchu (jakby nie ustawiające ostrości na czymkolwiek) rozmywa się stopniowo, wydaje się skierowane do wewnątrz. Żrenice rozplývają się w oczach.

2 XII 2025–12 I 2026

3. L. Sobocki, dz. cyt.



fot. Stanisław Zbigniew Kamiński

Krzysztof Mańczyński podczas otwarcia wystawy swoich prac, 2024.

MALWINA MAŃCZYŃSKA

REWERS O KRZYSZTOFIE MAŃCZYŃSKIM JAKO RYSOWNIKU

...Każda rzecz ma więc dla mnie podwójne trwanie.

I w czasie i kiedy czasu już nie będzie¹.

Czesław Miłosz, *Dzwony w zimie*

...obok fotela zawsze wisiała deska, taka z klipsem. Ojciec oglądając telewizję, równocześnie rysował. Tak jest do tej pory.

W 2025 roku mój ojciec Krzysztof Mańczyński skończył 85 lat. Dyplom w pracowni ilustracji książkowej prof. Marcina Szancera warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych uzyskał w 1968 roku. Jest artystą niezwykle płodnym, tworzy niemal nieprzerwanie. W ostatnich latach miał parę krótkich okresów „zatrzymania”, gdy pracował mniej, za każdym razem jednak powracał, z nową energią i odmiennym spojrzeniem.

Mańczyński w świadomości większości odbiorców funkcjonuje bardziej jako malarz niż rysownik. Lecz to rysunek stanowi najbardziej osobistą formę jego wypowiedzi artystycznej. Ojciec rysuje na każdym dostępnym materiale: na skrawkach papieru, rewersach plakatów wyborczych, kolorowych papierach, niewykorzystanych kartkach żywnościowych, papierze milimetrowym, kartkach z zeszytu w kratkę, nawet na rewersach własnych plakatów, zapraszających na dawne wystawy. Może to pozostałość studenckich czasów, gdy papier był towarem deficytowym i do rysowania wykorzystywało się każdy możliwy materiał. Ojciec wspominał, jak chodzili do radzieckiej księgarni, znajdującej się na warszawskim Nowym Świecie. Kupowali tam podobizny pierwszych sekretarzy, godła Związku Radzieckiego, itp., by na rewersach robić rysunki. Pierwsze z nich, wykonywane tuszem, ew. farbą wodną, są linearne, konturowe, o uproszczonej formie i pozbawione tła. Już w tych pracach widać dążenie do syntezy, bawienia się formą. Ta umiejętność przetrwała do dzisiaj. Od ok. 2010



Krzysztof Mańczyński, *Portret z gwiazdą*, 2001, długopis, papier, 26 x 22,5 cm

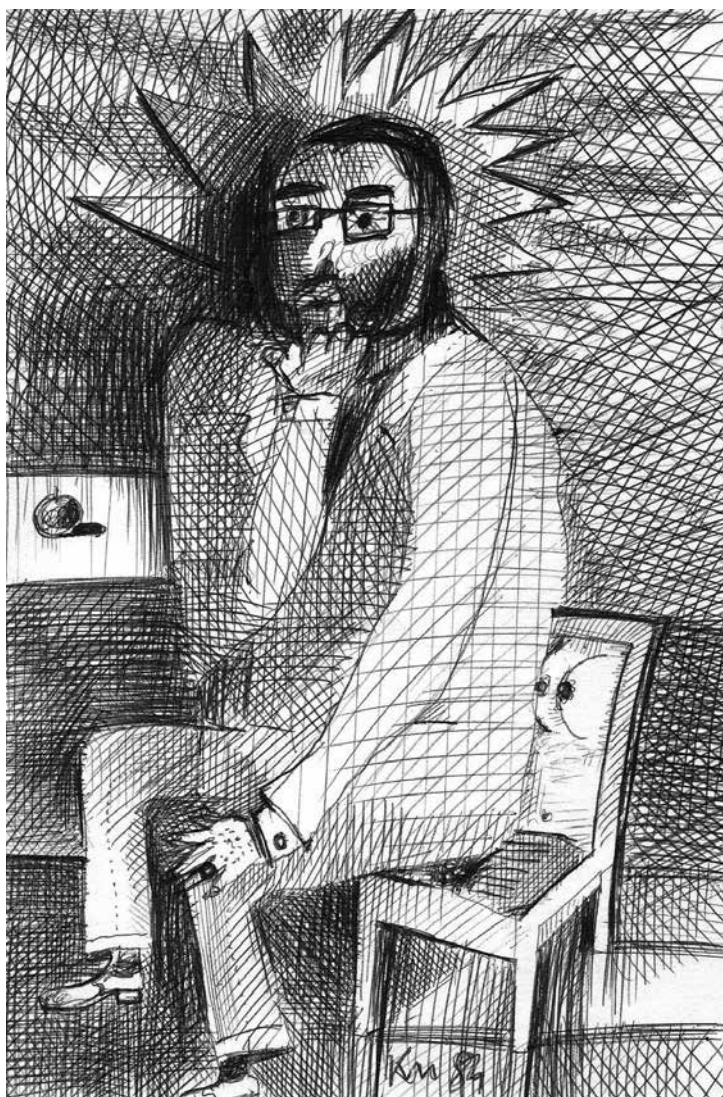
1. Cz. Miłosz, *Dzwony w zimie* z tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, Czytelnik, Warszawa, 1982, s. 410.

roku rysunki ojca stały się bardziej szczegółowe, o delikatniejszej, coraz bardziej zagęszczonej kresce.

Na przestrzeni lat powstawały prace wykonywane tuszem, długopisem, kolorowymi flamastrami, temperami, ołówkiem, kredkami. Od lat dziewięćdziesiątych często rysował kolorowymi pastelami, do teraz lubi tę technikę, choć jego ulubione medium to zwykły, czarny długopis. Jest jednym z nielicznych artystów, który tak umiejętnie wykorzystuje kolorowe podłoża, tworząc na nich zarówno długopisem, jak i pastelami. Bardzo dobrze czuje kolor, to malarz-kolorysta.

Podjęta przeze mnie próba uporządkowania rysunków ojca – iście benedyktyńska praca – stała się pretekstem do napisania tego artykułu. Tworzenie archiwum zapewne będzie rozłożone na lata, co jest oczywiste przy tak bogatym materiale.

Doszłam do wniosku, iż największy problem z Mańczyńskim jako rysownikiem stanowi jego niewątpliwy talent. To jak zły sen kuratora: wybierasz 10 świetnych prac, po chwili masz w ręku 10 równie dobrych i bolesną świadomość, że kolejnych 100, 200 jest równie udanych. Tu nie ma złych wyborów.



Krzysztof Mańczyński,
Bez tytułu, 1984, długopis
na papierze w kratkę, 21 x 15 cm



Krzysztof Mańczyński, *Portret ukośny*, 2001, ołówek na papierze, 20,5 x 26,5 cm

Rysunki ojca mogłabym najprościej podzielić na trzy kategorie: „planowe”, „intuicyjne” i „do szuflady”.

Rysunki „planowe” wykonywał „jak Bóg przykazał”, na stole, w pracowni albo w kuchni, głośno słuchając radia. Do tej grupy zaliczam ilustracje, plakaty, rysunki wykonywane na zamówienie i pastele.

Rysunki „intuicyjne” są najliczniejszą grupą. Mańczyński tworzy przy każdej możliwej okazji, jakby od niechcenia. To, co zwykle przychodzi nam łatwo, przyjmujemy jako rzecz oczywistą, daną nam na zawsze. Może dlatego ojciec swoje rysunki – szczególnie z tej grupy – zawsze traktował z pewną dozą nonszalancji. Ja jednak uznaję je za najbardziej uderzające. Stanowią zapis codzienności, nieuchronnych zmian.

Trzecia grupa to rysunki „do szuflady”, powstałe przede wszystkim w latach osiemdziesiątych XX w., polityczne i satyryczne. Tworzone do szuflady, ewentualnie udostępniane w tzw. drugim obiegu.

Twórczość Mańczyńskiego można podzielić tematycznie na: portrety, pejzaże, pejzaże miejskie, rysunki dywanowe, rysunki polityczno-satyryczne. Są jeszcze prace wymykające się kategoriom, np: kilka martwych natur i rysunki abstrakcyjne.

Ojciec w swoich pracach zawsze bardzo trafnie komentował rzeczywistość. Przyszło mu żyć w ciekawych czasach, co – jak mawiają Chińczycy – jest synonimem czasów trudnych. Należy do pokolenia „rzeczy utraconych” i może to sprawiło, że cechuje go dystans do rze-



Krzysztof Mańczyński
Studnia, 2010
długopis, błękitny papier
21,5 x 30 cm



Krzysztof Mańczyński
Portret czarny
(fragment), 2010,
długopis na kartonie
28,5 x 36,5 cm

czywistości i wnikliwe, lekko ironiczne spojrzenie. Urodził się w 1940 roku, podczas II wojny światowej, w ziemiańskiej rodzinie, która straciła niemal wszystko nie tylko przez wojnę, ale też na skutek przemian ustrojowych. Przeżył ciężkie lata socjalizmu, braku wszystkiego, cenzury, zaszczucia. Już na etapie realizacji pracy dyplomowej zderzył się z rzeczywistością i musiał zrezygnować ze swojego pomysłu ilustracji do opowiadania Aleksandra Solżenicyna *Dzień Iwana Denisowicza* (zamiast tego stworzył ilustracje do książki Curzio Malapartego pt: *Kaputt*). Znane z obrazów Mańczyńskiego hasło „Nie ma” gorzko, ale jakże celnie podsumowywało lata socjalizmu. Powstały wówczas m. in. obrazy „kolejkowe”, liczne rysunki satyryczne i polityczne. Gdy byłem dzieckiem (przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych) często rysował tuszem (pamiętam ten charakterystyczny zapach). Pracował w dużym skupieniu, czasem zamykał się w pracowni, albo dawał mi farby, żebym coś sobie malowała, a on mógł wtedy spokojnie pracować.



Krzysztof Mańczyński, *Cmentarz (fragment)*, 2009, długopis, papier, 29,5 x 42 cm



Krzysztof Mańczyński
Wieża, 2006
 ołówek, suchy pastel
 papier, 29 x 34 cm

Potem nadeszły kolorowe lata dziewięćdziesiąte, napływ tandety i pstrokatych kolorów, handel obwoźny, odzież używana z Zachodu i wielkie nadzieje, które nie dla wszystkich okazały się spełnione. Dla artystów to trudny czas, nagle musieli nauczyć się funkcjonować na abstrakcyjnym dla nich „rynku sztuki”. Ojciec patrzył na otoczenie i malował drewniane chałupy ozdobione talerzami „satelity”, podniszczone kamienice z nabazgranymi napisami, krzykliwe reklamy. Równocześnie lata dziewięćdziesiąte to także wojny na Bałkanach. Mańczyński tworzy wtedy najbardziej wstrząsający cykl swoich prac rysunkowych: *Kobiety z Bośni*. II wojna światowa miała być przestrogą, doświadczeniem i lekcją dla świata. Wydarzenia na Bałkanach obaliły ten mit. Dla ludzi z pokolenia mojego ojca te wojny były szokiem. To artyści jego generacji byli przecież autorami pomników *Nigdy więcej wojny*. Mańczyński był za młody, by uczestniczyć w słynnej Ogólnopolskiej Wystawie Młodej Plastyki *Przeciw wojnie – przeciw faszyzmowi*, znanej też jako *Arsenał* lub *Arsenał 55* (wystawa ta była wyrazem buntu przeciw obowiązującym regułom socrealizmu w sztuce, ale idea antywojenna była bardzo czytelna.) W twórczości ojca, szczególnie tej wczesnej, widać pamięć wojny, przerażenie jej



Krzysztof Mańczyński
Pejzaż szary II
2008, ołówek, suchy pastel,
karton, 21 x 29 cm



Krzysztof Mańczyński
Pejzaż szary III
2009, ołówek, suchy pastel,
karton, 21 x 29 cm

okrucieństwem. Zawsze obawiał się fanatyzmu i tego, jak łatwo zmanipulować ludzi. Myślę, że bliskie są mu słowa Ryszarda Kapuścińskiego: „Nie ma gorszego połączenia niż broń, głupota i strach. Wszystkiego najgorszego można się wówczas spodziewać”².

Lata dwutysięczne to czas, gdy Polska przystępuje do Unii Europejskiej. Wielkie nadzieje kontra polska rzeczywistość, znów oddawane w twórczości Mańczyńskiego. Widzi nas takimi, jakimi jesteśmy: wciąż z aspiracjami, niepewni, złaknieni Zachodu. To czas, gdy jego rysunkowa twórczość koncentruje się przede wszystkim na portretach i pejzażach (także miejskich). Jednocześnie oddala się od polityki. W tym czasie radomskie środowisko artystyczne zrzeszone w Związku Polskich Artystów Plastyków praktycznie już nie istnieje. Są artyści, funkcjonują placówki kulturalne, szkoły artystyczne, odbywają się wernisaże, różne wydarzenia, lecz brak tego poczucia wspólnotowości, istniejącego w ponurych latach PRL-u. Jeszcze do połowy lat dziewięćdziesiątych uczestnictwo w wernisażach i wydarzeniach

2. R. Kapuściński, *Lapidaria*, Czytelnik, Warszawa 2002, s. 38.



Krzysztof Mańczyński, *Miasto II*, 2016, długopis na papierze, 21 x 29,5 cm

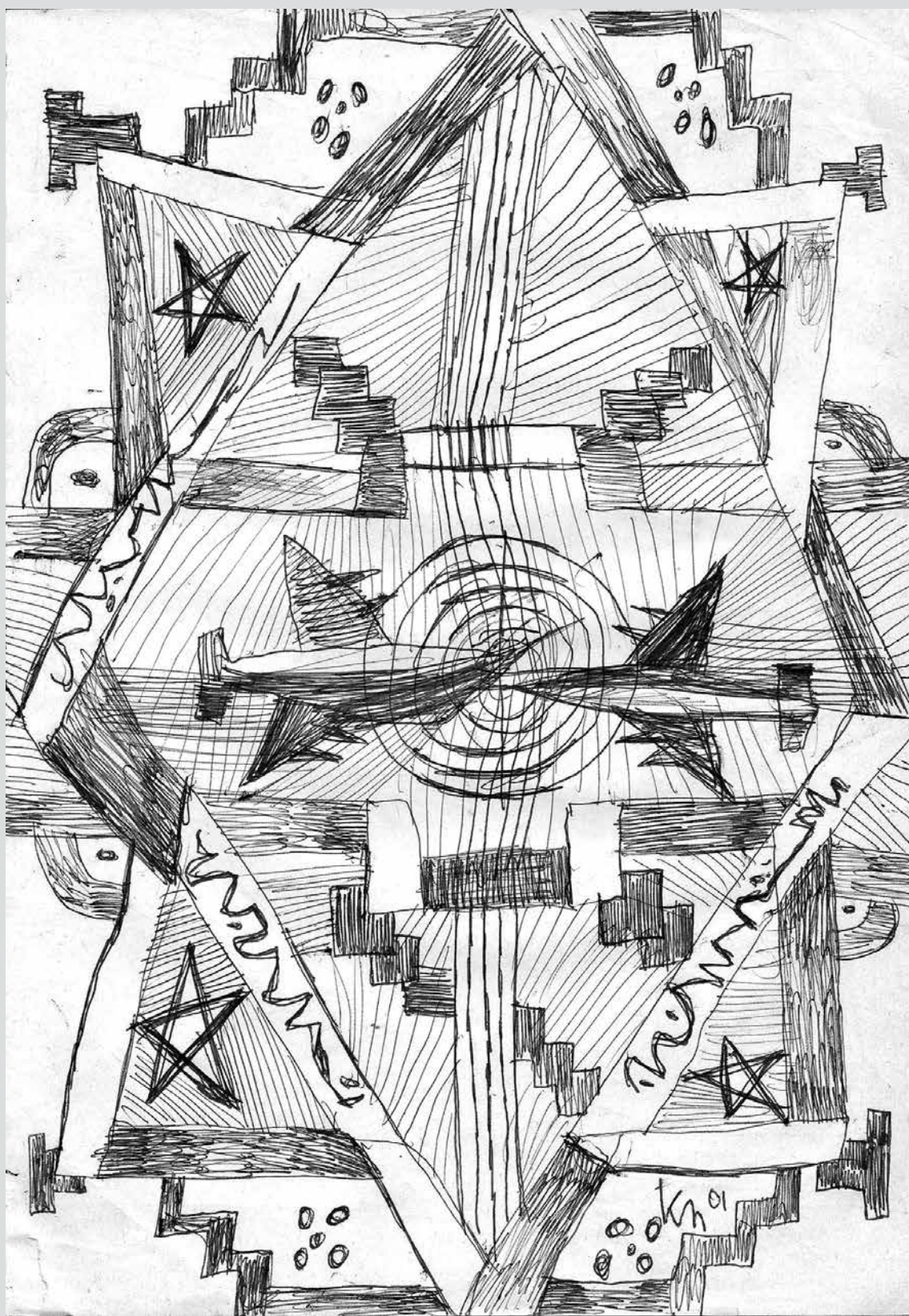
środowiskowych było czymś ważnym i stanowiło okazję do mniej formalnych spotkań. Z upływem lat to wszystko zaczęło zamierać.

Portrety stanowią ogromny zasób w twórczości Krzysztofa Mańczyńskiego. Należą przede wszystkim do grupy prac „intuicyjnych”, wykonywanych dla siebie. Główne media to długopis albo pastel, formaty, zwykle nie przekraczające A4.

Pejzaże stanowią bardzo „mańczyński” motyw. Ojciec ma wyjątkową zdolność, by kilkom kreskami zbudować krajobraz. Jednym z ulubionych tematów w jego twórczości są pejzaże bieszczadzkie, powstające od drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych do chwili obecnej. Często rysowane pastelami, na kolorowym papierze. To bardzo ważny rozdział w twórczości artysty, dla wielu odbiorców najbardziej dla niego charakterystyczny. Pejzaże miejskie są tematem znanym przede wszystkim z malarstwa Mańczyńskiego. Funkcjonuje on również w rysunkach, oddany bardziej subtelnie. Wraz z upływem lat budująca je kreska staje się delikatniejsza.

Rysunki polityczne i satyryczne dotyczą przede wszystkim okresu PRL-u. Ojciec wykiwał grozę tych czasów, żartował z władzy a czasem i ze społeczeństwa. Są też rysunki typowo polityczne, poważne, w jakiś sposób oddające nadzieje tamtych lat.

Rysunki „dywanowe”, w których nieoczywiste elementy typu czołg, samolot, trupa czaszka stają się ornamentem. Charakteryzuje je duża ozdobność i dążenie do symetrii. Styl „dywanowy”, jak go nazywam, jest charakterystyczny przede wszystkim dla malarstwa Mańczyńskiego końca lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, ale pojawia się również w rysunkach do początku lat dwutysięcznych.



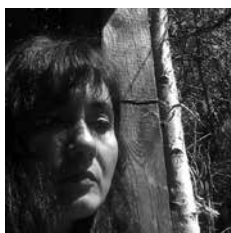
Krzysztof Mańczyński, Bez tytułu, 2001, długopis na papierze pakowym, 29,5 x 21 cm

W ostatnim czasie ojciec rysuje bardzo dużo, niemal nieprzerwanie. Uprozczone miasto, krajobrazy. Czarnym długopisem zapisuje swoje światy. Te rysunki są niezwykle cenne, bo widać w nich przemiany w sposobie rysowania, w spojrzeniu na rzeczywistość. Dla większości artystów upływ czasu nie jest łatwy. Pogarsza się wzrok i możliwości motoryczne. Krzysztof Mańczyński uparcie walczy z czasem i ta walka jest czymś wspaniałym.

...chciałabym móc powiedzieć: „O, pamiętam, jak powstał ten rysunek”. Ale to nie byłaby prawda. Zwykle ojciec siedział i po prostu sobie rysował, sam dla siebie. Potem pokazywał już gotowe rysunki, albo radził się, jak je wykadrować. Czasem pomagaliśmy wybrać prace na wystawę. W domu ekspozycja ciągle się zmienia. Jego prace wędrują po ścianach, wciąż na nowo zapełniając przestrzeń.



Krzysztof Mańczyński, *Pejzaż zimowy*, 2003, ołówek, cienkopis, papier, 17 x 27 cm



Malwina Mańczyńska jest absolwentką Wydziału Sztuki Uniwersytetu Technologiczno-Humanistycznego im. Kazimierza Pułaskiego (obecnie Uniwersytet Radomski) w Radomiu, od 2009 r. pracuje w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Zajmuje się twórczością plastyczną (malarstwo, rysunek, fotografia, tkanina artystyczna), oraz literacką (publikacje w „Arterii” – Roczniku Wydziału Sztuki UTH, „Kwartalniku Rzeźby Orońsko”, Kwartalniku Literackim „Wyspa”, e-dwutygodniku „Pisarze.pl”).

RADOM MIASTEM SZTUKI?

Wielokrotnie pisałem o radomskiej kolekcji sztuki II połowy XX wieku, jaką stworzyliśmy, wspólnie z prof. Stanisławem Zbigniewem Kamieńskim, organizując wystawy, kupując wybrane dzieła, a później gromadząc dary. Koledzy z jednej klasy w VI Liceum Ogólnokształcącym im. Jana Kochanowskiego, obaj ukończyliśmy studia w 1975 r. i spotkaliśmy się w Radomiu. On był wówczas asystentem na Wydziale Grafiki warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, ale mieszkał nadal w Radomiu, ja polonistą, historykiem literatury, absolwentem UMK, dla którego nie było etatu (rozpoczął się kryzys epoki Gierka), ani w macierzystej uczelni, ani na Uniwersytecie Śląskim. W listopadzie tego roku zacząłem pracę w Radomiu w muzealnej bibliotece.

Już wcześniej oglądałem ważniejsze wystawy sztuki współczesnej, np. w Warszawie: Władysława Hasióra w odbudowywanym Zamku Królewskim, Aliny Szapocznikow w Muzeum Narodowym. Pierwszym malarzem, którego spotkałem w dzieciństwie był Władysław Mikos (1885–1970). Urodził się w Brzozie, uczył się w Warszawie, Charkowie, studiował malarstwo w krakowskiej ASP. W Radomiu zamieszkał po wojnie. Pisano o nim, że to „malarz polskiej wsi”, otrzymał wiele nagród.

Kiedy po studiach zacząłem pracę w muzeum, pierwszą indywidualną wystawę radomskiego artysty, której powstawaniu mogłem się przyjrzeć (organizowała ją pani Anna Apanowicz, wicedyrektor muzeum) była wystawa malarstwa i rysunku Jędrzeja Krysińskiego (1904–1983). Urodził się w Grodzisku Mazowieckim, w wieku 14 lat zamieszkał w Radomiu. Studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie; po studiach wrócił do Radomia. W sztuce tradycjonalista, odnosił sukcesy jako portrecista; uczestniczył razem z przyszłą żoną Haliną Kowalską-Krysińską (1907–1991) w organizacji wystaw. Oboje malowali; Krysińscy to pierwsza artystyczna rodzina w historii naszego miasta. Malarstwo w krakowskiej ASP ukończyły dwie córki brata Jędrzeja Krysińskiego: Maria Krysińska i Helena Godecka – i jedna wnuczka.

Radom przez kilkadziesiąt powojennych lat był miastem ważnych wystaw polskiej sztuki współczesnej. Już w grudniu 1945 r. odbyła się pierwsza ogólnopolska – Salon Zimowy. Ich organizatorami byli artyści i przyjaciele sztuki skupieni w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Radomiu. Zorganizowali 41 Salonów. (Kiedy Radom był miastem wojewódzkim wystawy ogólnopolskie organizowały też instytucje. Pierwszą wystawę dzieł sztuki zorganizowano w Radomiu w 1874 r. z inicjatywy Józefa Brandta).

Wacław Dobrowolski (1890–1969) to była najważniejsza postać w środowisku artystycznym powojennego Radomia. Urodził się na Ukrainie w guberni chersońskiej, sztuki uczył się w Kijowie, studiował w Petersburgu, ale wybuchła rewolucja, wrócił do Kijowa; studia ukończył w Leningradzie. Jego noty biograficzne wymieniają wielu malarzy rosyjskich,

u których studiował. Po kilku latach pracy w Moskwie wyjechał do Włoch, przyjechał do Polski, zamieszkał w Łodzi, gdzie założył Szkołę Sztuk Pięknych, której nazwę z czasem zmieniono, dodając: i Przemysłu Artystycznego im. Cypriana Kamila Norwida. Malarz realista, twórca znakomitych portretów i pejzaży, kojarzony jest przez historyków sztuki z protestem przeciw przyznaniu Władysławowi Strzemińskiemu, twórcy unizmu, Nagrody Artystycznej Miasta Łodzi w 1932 r. W czasie wojny wysiedlony przez Niemców do Limanowej, przyjechał do Radomia, znów uczył, między innymi Andrzeja Wajdę (1926–2016). Po wojnie całe nowe pokolenie (nie tylko radomskich) malarzy, m. in. Alojzego Balcerzaka, Barbarę Szubińską, Krzysztofa Mańczyńskiego. W 1945 r. otworzył w Radomiu Wolną Szkołę Rysunku, Malarstwa i Rzeźby, która w 1949 r. stała się Społecznym Ogniskiem Plastycznym, a od r. 1951 była Państwowym Ogniskiem Plastycznym.

Halina Hermanowicz (1905–1983) urodziła się w Wilnie; mieszkała na Kaukazie, ale tam trwała wojna i w 1920 r. wróciła do Wilna. Studiowała na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, dyplom w pracowni Ludomira Ślodzińskiego. Od 1945 r. mieszkała w Radomiu; jadąc pociągiem z Wilna do Krakowa, z przyjaciółką i jej matką – wysiadły w Radomiu. Uczyła w Studium Nauczycielskim. Tworzyła obrazy sakralne (są w wielu kościołach), portrety, martwe natury. Na fotografiach widzimy obok niej oswojone ptaki (gawron), które ratowała (jak ja w latach szkoły podstawowej); malowała autoportrety, na tym najbardziej znanym na jej ramieniu siedzi – sikorka.

Muszę wskazać teraz dwóch kolejnych artystów ważnych w historii środowiska radomskiego, skrajnie różnych. Tylko jeden z nich, Edward Kiełtyka (1920–1988) był bezpośrednio po wojnie uczniem Wacława Dobrowolskiego – i otrzymał skierowanie na studia w Warszawie. Studiował w warszawskiej ASP. Malarstwo Kiełtyki było osobistą kontynuacją realizmu, malarstwem bardzo swobodnym. Krótko pracował jako dekorator, później tylko malował, także Radom, nawet na ulicach. W latach 70. i 80. często jeździł na plenery. Był wzorem dla grupy malarzy następnego pokolenia. (Pisałem o tym w tomie *Życie sztuk*). Był człowiekiem wolnym. Żartowano, że w czasie kampanii wrześniowej zrezygnował z dalszej walki i wrócił do Radomia. Mieszkał na placu Konstytucji w jednym pokoju, który był też kuchnią i toaletą. Problemem był alkohol. Umarł w większym mieszkaniu, które otrzymał od miasta, w kamienicy na terenie dawnego getta.



Dawna siedziba Ogniska Plastycznego w Radomiu, ul. Sienkiewicza 12

fol. Stanisław Zbigniew Kamiński

Drugim z tej dwójki był ksiądz Władysław Paciak (1903–1983). Urodził się we wsi Potkana koło Przytyka (parafia Wrzos); od zawsze dużo rysował, ukończył Seminarium Duchowne w Sandomierzu; w czasie okupacji, pracując w wiejskich parafiach diecezji sandomierskiej, był świadkiem Holokaustu. W 1945 r. rozpoczął studia w Krakowie, na Uniwersytecie Jagiellońskim studiował teologię i historię sztuki, w Akademii Sztuk Pięknych malarstwo. Od 1952 r. mieszkał w Radomiu, był rezydentem parafii kościoła Mariackiego (teraz katedralnej). Pracował w pośpiechu, tworzył wiele prac (wiele uległo zniszczeniu – spaleniu, zalaniu). Jego sztuka jest bardzo różnorodna, są dzieła sakralne i „świeckie”, „tradycyjne” i „nowoczesne” (abstrakcyjne, kolaże, obrazy-objekty). Malował cyklami. Dla mnie najważniejszy jest *Majdanek* (malował obóz, choć sam nie był więźniem). Innym zadaniem, jakie sobie postawił, był cykl temper na papierze *Jan Paweł II w Polsce*; kiedy ogłoszono program pielgrzymki papieża do ojczyzny malował jej wydarzenia zanim się zaczęła. Wybitnie uzdolniony malarz korzystał z różnych tradycji; chciał zapisać w pamięci ludzi najważniejsze obrazy świata tej epoki, XX wieku, także zbrodni i męczeństwa. W ostatnich tygodniach życia rysował wciąż – na małych kartkach papieru (wizje?, sny?) – zbrodnie Holokaustu.

Rajmund Ziemiński (1930–2005) jest jedynym artystą urodzonym w Radomiu, który po ukończeniu Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie (uczeń Artura Nachta-Samborskiego), do

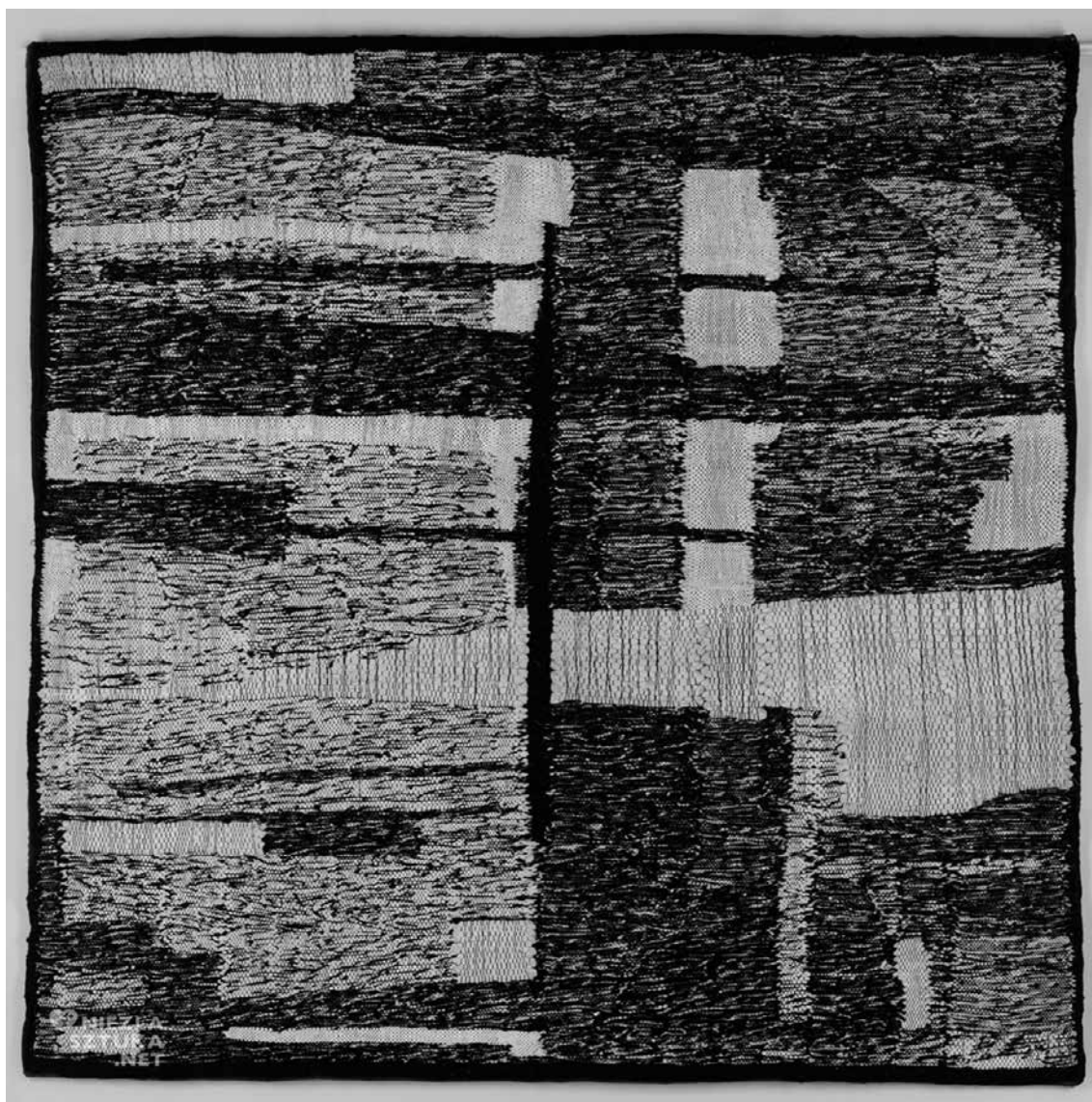
fot. Stanisław Zbigniew Kamiński



Rajmund Ziemiński, bez tytułu, tusz, pędzel, stalówka, papier, 47,8 x 24 cm, 23 V 1961



Rajmund Ziemiński, bez tytułu, tusz, pędzel, stalówka, papier, 47,7 x 32,5 cm, 26 II 1969

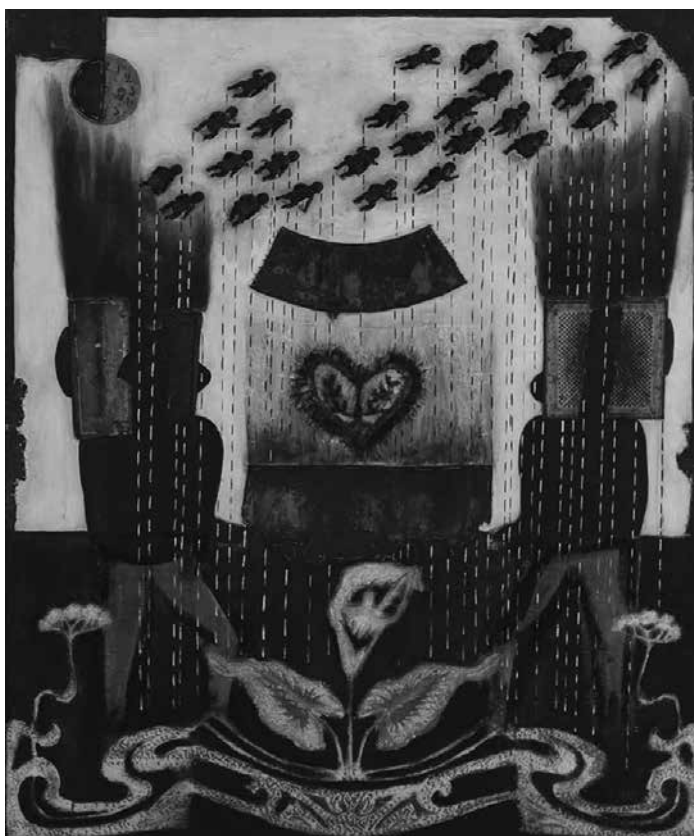


fot. domena publiczna

Radomia nie wrócił (choć interesował się radomskimi wystawami); pracował w tej uczelni i jest wymieniany teraz wśród najważniejszych polskich twórców malarstwa *informel*, wśród klasyków sztuki polskiej XX w. Planowaliśmy jego wystawę indywidualną, której powinien towarzyszyć duży katalog (nie było pieniędzy), nie byliśmy świadomi, że choroba oczu artysty postępuje. Wystawę zorganizowało i wydało wielki katalog dopiero w 2024 r. Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” (inicjatywa i realizacja Pawła Witkowskiego).

W Radomiu urodziły się także: członkini Grupy Krakowskiej, malarka Danuta Urbanowicz (1932–2018) i tkaczka, Jolanta Owidzka (1927–2020), uczestnicząca w ważnych światowych wystawach nowej tkaniny. Zorganizowaliśmy w Muzeum Sztuki Współczesnej wystawy retrospektywne obu artystek. Drugą tkaczką urodzoną w Radomiu jest mieszkająca w Garbatce-Letnisku, Elżbieta Lesiak-Węgrzecka. Radomianką, która pracuje teraz na Uniwersytecie Radomskim jest także tkaczka (po łódzkiej uczelni), Hanna Wojdała-Markowska. Swoją wystawę indywidualną zatytułowała *Pomiędzy materią i metaforą*. Teraz jej tkaniny przypominają szeregi książek na półce. W Radomiu mieszkała w latach nauki, urodzona

fot. domena publiczna

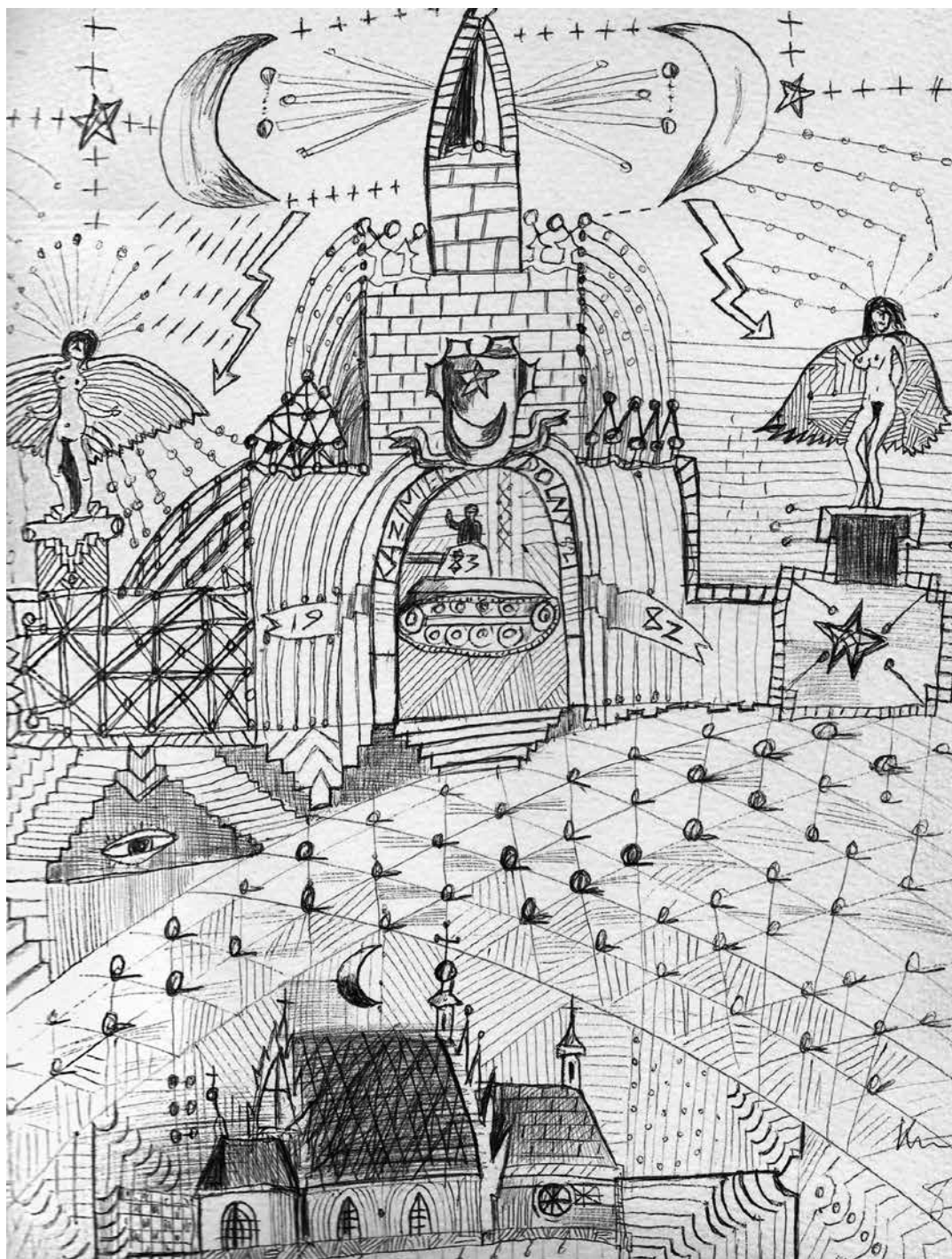
Danuta Urbanowicz, *Identyczne laleczki*, 1969, olej, płótno← Jolanta Owidzka, *Czarne i białe*, 1966, tkanina

w Skrzynnie malarka, autorka obrazów olejnych i akwael, Barbara Szubińska, która wspominając lata młodości, wielokrotnie w rozmowach telefonicznych ze mną powtarzała: „Kocham Radom”,

Chcę wymienić w tym tekście także nauczycieli, dzięki którym młodzież wybierała twórczość artystyczną jako cel w życiu. Nauczycielki w Ognisku Plastycznym: Irena Cichowska (1912–2000, ukończyła w 1938 r. Miejską Szkołę Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie); inne studiowały po wojnie: Danuta Radzymińska (dyplom Wydziału Malarstwa ASP Warszawa), Krystyna Barańska (absolwentka Wydziału Malarstwa ASP Warszawa), Ewa Bystrowska (ukończyła PWSSP w Poznaniu). Nauczyciele plastyki w liceach:

Jadwiga Jurewicz – w licem im. Kochanowskiego, Stanisław Jędrzejewski (1927–2004) – w liceum im. Chałubińskiego. W Studium Nauczycielskim w Radomiu, wychowania plastycznego uczyli: Halina Hermanowicz, Tadeusz Hajnrych. Wiele zawdzięcza Radom „przyjaciółom sztuki” należącym do Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych; wymienię tu Jerzego Gombrowicza (1895–1971), którego kiedyś poznałem (brata Witolda); myślę teraz: wierzył, że Radom może być miastem wielu sztuk, nie tylko teatru (pisał recenzje z radomskich spektakli).

Przez kilkadziesiąt lat mogliśmy mówić, że istnieje w Radomiu środowisko plastyczne (w tomie *Życie sztuką* wymieniłem kilkadziesiąt nazwisk). Artyści kolejnego pokolenia kończyli studia na różnych uczelniach w kraju i osiedlając się w Radomiu przywozili z innych miast różne wątki tradycji polskiej sztuki. We Wrocławiu, w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, na Wydziale Architektury studiował Władysław Kurpiel (1910–1983); na wielu jego obrazach jest gruba warstwa farby, nie ma światła, malował pod wpływem wrocławskich pedagogów – pejzaże, martwe natury, kwiaty, ale też widoki Paryża. Chyba najczęściej młodzi wybierali warszawską ASP. Studiowali tam: Krzysztof Mańczyński, który uzyskał dyplom w pracowni ilustracji Jana Marcina Szancera; malarz, rysownik; twórca swobodnie malowanych widoków chaotycznej zabudowy miasta; w latach 80. obrazów komentujących wydarzenia historyczne z naszej drogi do wolności, później pejzaże Bieszczad i Witold Tomasz Kowalski (1944–2024). ten drugi był ostatnim rocznikiem studentów Artura Nachta-Samborskiego, którego władze usunęły z uczelni (w ramach akcji antysemitkiej). Z latami



Krzysztof Mańczyński, bez tytułu, 1986, papier, długopis, 30,4 x 23 cm

w zmieniających się obrazach Kowalskiego – w pejzażach, portretach, widokach miasta, krzewów – dostrzegaliśmy coraz więcej swobody i mimo różnych tematów wpływ Nachta był wyczuwany. Dyplom warszawskiej ASP posiada Stanisław Zbigniew Kamieński, który rozpoczął studia na Wydziale Grafiki w Krakowie, przeniósł się do Warszawy, po studiach pracował na uczelni. Na grafikach, litografiach ukazywał fragmenty rzeczywistości, teraz, od wielu lat tworzy geometryczne, matematyczne zapisy modeli świata. Dyplom z grafiki

w pracowni Haliny Chrostowskiej otrzymał Andrzej Minajew (1946–2012), który uprawiał malarstwo pejzażowe. Spośród jeszcze młodszych wymienię tylko Mirosława Siarę, twórcę niewielkich wizyjnych obrazków z postaciami kobiet i dzieci, często sylwetkami niemowląt. To metafory różnych sytuacji w życiu. Stworzył swój odrębny świat.

W Krakowie studiowali: Zbigniew Karbarz (formy przemysłowe), Elżbieta Godecka-Kwaśniewska (1951–2025; ilustracja książkowa i tkanina; jej dziadkiem był brat Jędrzeja Krysińskiego, którego dwie córki – w tym mama Eli Godeckiej – też ukończyły krakowską ASP), bracia Jan i Andrzej Bujnowscy (grafika) oraz Grzegorz Kwiecień, który mieszka w Radomiu. Maluje obrazy o silnej ekspresji kolorów, dużej gęstości form natury, wśród nich pojawiają się twarze. W Poznaniu Leszek Kwiatkowski (1949–2021), któremu prof. Eustachy Wasilkowski pozwolił iść własną drogą. W jego sztuce formy abstrakcyjne materializują się; w malarstwie stwarzał własny świat barw i światła. W Gdańsku Longin Pinkowski pokrywający powierzchnię obrazu swobodnymi, szerokimi maźnięciami, sugerującymi pejzaż; i Małgorzata Strzelec. Jej prace, obrazy olejne i akwarele, ukazują niewielkie powierzchnie materii, malowane z wyczuwaną czułością. Malarstwo na PWSSP w Gdańsku ukończyła też Katarzyna Nowicka-Urbańska (u Kiejstuta Bereźnickiego). W Toruniu studiowali Bożena i Janusz Popławscy, malarka i grafik (wymieniani są często jako rodzice Nikodema, fizyka teoretycznego pracującego na uniwersytetach amerykańskich, uważanego za geniusza). Inni wybierali Lublin. Jolanta Jastrzębska-Jakiel ukończyła UMCS w Lublinie.

W Łodzi studiowali: Aleksander Olszewski, autor obrazów i grafik należących do nurtu sztuki geometrycznej; jego jubileuszowa wystawa na 50-lecie pracy miała tytuł *Morfologia linii i płaszczyzny*; – Tadeusz Hajnrych (1931–2013), twórca linorytów i rysunków przypominających przeszłość (m.in. świat żydowski) i komentujących rzeczywistość; – i Andrzej Brzegowy, który tworzył grafiki, teraz powstają instalacje i obiekty przestrzenne; jest redaktorem rocznika „Arteria” (co przejął po prof. Olszewskim).

Aleksander Olszewski po studiach rozpoczął pracę na radomskiej uczelni, wówczas o profilu inżynierskim. Zbigniew Karbarz, absolwent form przemysłowych w Krakowie, zatrudnił go na Wydziale Materiałoznawstwa i Technologii Obuwia. To m. in. dzięki Olszewskiemu uczelnia ta jest teraz Uniwersytetem Radomskim, na którym jednym z wydziałów jest Wydział Sztuki, na którym pracują artyści-pedagodzy i studiują młodzi artyści graficy, malarze... i tacy, którzy nie znaleźli jeszcze drogi w życiu i sztuce. Powstanie tego kierunku było możliwe, bo dojeżdżali do Radomia pedagodzy z tytułami naukowymi z innych miast. Z Łodzi – Andrzej Gieraga, Bogumił Łukaszewski, Henryk Hoffman, Jan Trojan; z Warszawy – Marzanna Wróblewska, Apoloniusz Węglowski i Krzysztof Wyzner; z Katowic – Adam Romaniuk, z Lublina – Romuald Kołodziej. Pedagogami są lub byli także radomianie kilku pokoleń, obecnie na emeryturze: Stanisław Zbigniew Kamiński, Aleksander Olszewski, Małgorzata Strzelec, Wiesław Jelonek; pracują: Andrzej Markiewicz, Andrzej Brzegowy, Hanna Wojdała-Markowska, Katarzyna Nowicka-Urbańska, Michał Kurkowski, Bożena Klimek-Kurkowska, Kazimierz Łyszcz. Wśród nich są absolwenci radomskiej uczelni: Mariusz Dański, Łukasz Rudecki. Będziemy przyglądać się ich twórczości i odczytywać jakie wybrali tradycje. Jak przyglądamy się obrazom innego absolwenta, mieszkającego w Iłży, Leszka Kłosa.

Radom krótko był miastem wojewódzkim. Ale stolicą regionu był i jest nadal. To miasto, do którego przyjeżdżali artyści z mniejszych miejscowości. Np. Krystyna Pelletier (1914–2007)



fot. Leszek Kłos

Leszek Kłos, *Słoneczniki w świetle księżyca*, 2011, olej, płótno, 41 x 27 cm

z Białobrzegów. Uczyła się u Wacława Dobrowolskiego, ale pozostała amatorką, choć jej brat, Tadeusz Kozłowski, studiował w warszawskiej ASP (kiedy był studentem uczył kilkunastoletniego Wojciecha Fangora); a ona była bardziej utalentowana (co mogę napisać dopiero teraz, wcześniej ona pewnie by protestowała).

W Pionkach pierwszą pracownię miał, mieszkający w Radomiu, Jerzy Kutkowski (1950–2020). Uprawiał malarstwo jako twórca nieprofesjonalny – z humorem opowiadał o świecie ludzi i zwierząt. Ukończył zaocznie Wydział Sztuki Akademii Pedagogicznej w Krakowie. Później tworzył też fotografie i rysunki – te prace są dokumentem, wiele z nich zapisało nieefektywne i zapomniane fragmenty Radomia, świat podwórka. Niezwykle trafny wydaje mi się tytuł wystawy i wydawnictwa ukazującego jego twórczość: *Trzy artystyczne odsłony Jerzego Kutkowskiego 1950–2020*.

Marianna Wiśnios (1909–1996) urodziła się we wsi Rataje, w późnych latach życia mieszkała i zmarła w Wąchocku, a więc poza regionem radomskim. Jedna z najbardziej cenionych polskich malarek ludowych. Częstym motywem jej prac na papierze jest *Ukrzyżowanie*, ale podejmowała też inne tematy – religijne i świeckie. Z inicjatywy Kamieńskiego zorganizowaliśmy w Muzeum Sztuki Współczesnej jej wystawę indywidualną; malarka była na otwarciu. On był też inicjatorem nadania imienia malarki Domowi Kultury w Ratajach.

Istnieje w Radomiu Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych, które teraz należy do Zespołu Szkół Plastycznych im. Józefa Brandta. Pierwsza klasa tego liceum zaczęła pracę w 1990 r. w Zespole Szkół Budowlanych (inicjatorem utworzenia w Radomiu tej szkoły był polonista, pracujący wówczas w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Zbigniew Wieczorek). W tym wczesnym okresie istnienia liceum pracowali w nim – spośród tu wymienianych – Stanisław

Zbigniew Kamieński (uczył malarstwa i rysunku) i Jerzy Kutkowski (nauczyciel fotografii), później malarstwo prowadził Leszek Kwiatkowski, teraz Grzegorz Kwiecień; rzeźby uczył Stanisław Romańczuk (1945–2024), absolwent warszawskiej ASP, twórca dramatycznej rzeźby stojącej przez wiele lat na ulicy Żeromskiego, przy której przechodziłem niemal codziennie, (moja Mama była świadkiem przeżycia dramatyzmu tej rzeźby przez kobietę widzącą ją po raz pierwszy; przyjrzała się jej wnikliwie). Rzeźby uczyła też Barbara Żelawska (absolwentka Wydziału Rzeźby krakowskiej ASP). Zastąpił ją Jacek Michał Szpak, który studiował na Wydziale Artystycznym UMCS w Lublinie; jest także absolwentem 2-letniego Studium Fotografii i Filmu, a także Wydziału Malarstwa krakowskiej ASP. Spośród wielu jego prac wybieram *Pomnik Dobrego Wojaka Szwejka* w Przemyślu.

Ostatnim i dla mnie najważniejszym powodem uznania Radomia za „miasto sztuki” jest fakt istnienia w tym mieście nie tylko Muzeum im. Jacka Malczewskiego, ale także zbiorów jego oddziału – Muzeum Sztuki Współczesnej (ponad 4500 prac). Są tu zarówno dzieła należące do nurtu sztuki przedstawiającej, jak też abstrakcyjne, zapisujące poszukiwania porządku świata.

Wspomniany oddział został powołany przez Ministerstwo Kultury w 1990 r. jako pierwsze w Polsce muzeum sztuki współczesnej. Było to możliwe, bo zgromadziliśmy w Muzeum drogą zakupów kolekcję ważnych prac twórców polskiej sztuki II połowy XX wieku. Oczywiście są też w zbiorach dzieła wybrane do kolekcji i pozyskane przez inne osoby. Pierwsze



fot. Jan Kutkowski

Jerzy Kutkowski, *Radom ul. Słowackiego 95*, 1987, papier, ołówek, 30 x 40 cm

ważne w kolekcji obrazy zakupiła Zofia Katarzyna Posiadała. Dyrektor Janusz Pulnar brał pod uwagę stworzenie w Radomiu muzeum sztuki emigracyjnej. Przyjeżdżali do Polski artyści mieszkający w różnych krajach. Przypadek szczególny to Hilary Gilewski (1932–2019) z Karagandy w Kazachstanie. Pisano, że to postać tragiczna. Urodził się we wsi Burtyn koło Kamieńca Podolskiego. W 1936 r. rodzina zesłana na Syberię. Jego biografia jest typowa, przypomina losy tysięcy polskich zesłańców. Są to jednak też dramatyczne losy wybitnego twórcy. Ojciec pracował w kopalni. Hilary był lotnikiem; latał nad Kuryłami, służbę przerwał wypadek, z którego ocalał niemal cudem. Studiował malarstwo w Penzie i Moskwie; wybitny twórca obrazów realistycznych. W 1993 r. zamieszkał w Radomiu, wiele w Polsce malował i tu umarł. Więcej prac artystów polskich tworzących w innych krajach, o różnych biografiiach, planowaliśmy przedstawić w II tomie *Życie sztukę*. (Wydanie i sfinansowanie także tego tomu proponował sponsor pierwszego, Wojciech Janik; nie uzyskał zgody na reprodukcję prac).

Wobec braku pieniędzy na dalsze zakupy rozpoczęliśmy akcję gromadzenia darów, która jest naszym największym sukcesem: otrzymaliśmy ponad 2500 darów (wśród nich są arcydzieła). Pierwszymi darczyńcami byli nasi przyjaciele (zaprzyjaźniliśmy się z wieloma artystami po ogólnopolskich wystawach rysunku). Organizowaliśmy później też ich wystawy indywidualne w Radomiu; przyjeżdżali na otwarcie. Jako przykład wymieniam wystawy wielkiej trójki artystów: Tadeusza Brzozowskiego i Jerzego Nowosielskiego z Grupy Krakowskiej, najważniejszego nurtu polskiej sztuki XX w. oraz Wojciecha Fangora, uczestnika wystaw sztuki nowoczesnej na świecie. Gromadząc te zbiory, planowałem w swojej wyobraźni stałą ekspozycję, prezentującą sztukę tego czasu, ale także historię Polski II połowy XX wieku. Sztuka jest zapisem naszego życia, emocji, nadziei, pragnienia wolności, zachwyty urodą świata... ale też tragicznej historii.

Czy to wystarczy, żebyśmy mogli mówić o Radomiu jako mieście sztuki?

17.07.2025.



Mieczysław Szewczuk, ur. w 1951 roku w Radomiu. Absolwent Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, polonista, krytyk sztuki, kurator wystaw, muzealnik. Przez wiele lat kierował Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu.

PRZEMIANY. PRÓBA KOLEKTYWNA

Przemiany

Gdy myślę o naszym życiu i świecie, w którym żyjemy, wyobrażam go sobie jako kulę, której można doświadczyć tylko z wewnątrz, bo nie możemy przecież wyjść poza nasz wszechświat. Jest to kula tworzona przez każdego z nas, aż po jej symboliczne granice. W niej wszystko się miesza i splątuje, tworząc jedną harmonijną, przyczynowo-skutkową całość. Kiedy szukam zasad, które nią rządzą, przychodzi mi na myśl jedna, niepodważalna – zmiana. Cały nasz świat trwa, żyje, pulsuje, będąc w każdym momencie w innej fazie nieprzerwanej zmiany. Nasza kula jest pełna bytów, zjawisk, tworów, które już w momencie zaistnienia zmierzają ku przemianie. Tak jak w naturze, istnienia, które rodzą się, by dążyć do śmierci, a umierając rozpoczynają proces odrodzenia.

Czy rozumiejąc proces zmiany możemy wykorzystać go do zrozumienia naszego wszechświata? Czy przyjmując zasadę, że zmiana w jednym świecie prowadzi do zmiany w pozostałych, możemy poszerzyć rozumienie naszej egzystencji? Prawdopodobnie i w dużym uproszczeniu tak, lecz na pewno nie jako ludzie posługujący się wyłącznie rozumem, który stara się wszystko porządkować, jakby miał do czynienia z jedną określoną formą, a nie z dynamiczną strukturą wymykającą się sztywnym ramom.

Zmiana przecież jest nieuchwytna, nie da się jej zmierzyć, a czasem nawet zauważyć, trzeba ją odczuć, przeżyć, poddać się jej, a wtedy to, co się pojawi, nawet gdy będzie związane z niepełnym rozumieniem rzeczywistości, posłuży zarówno jej jak i nam.

Wszechświat dzieje się, obojętny, czy występujemy przeciwko jego zasadom, czy też pozwalamy się im realizować.

Czy da się odnaleźć porządek w chaosie przemiany?

Już wiele wieków temu nasi przodkowie zadawali sobie podobne pytania.

Uniwersum, nazwane po chińsku *Wielka Jedność* (*tai-ji*), stanowi jedność, w obrębie której działają dwie siły, *yin* i *yang*. Siły te przenikając się, przewyższając i uzupełniając manifestują zmianę. Pierwsze rozważania nad obserwacją tych sił zostały zapisane we fragmentach pochodzących z około XI w. p.n.e. w tzw. *Księdze przemian*¹. Warto zwrócić uwagę, że znaczna jej część powstała nie tylko przed taoizmem i konfucjanizmem, ale przed pojawieniem się filozofów takich jak Tales z Miletu (VII/VI w. p.n.e.) czy Sokrates (V w. p.n.e.).

1. *Yijing*. Wikipedia: The Free Encyclopedia. Wikipedia, data ostatniej edycji 25.11.2025, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Yijing> (dostęp: 6.01.2026).

Podstawą *Księgi przemian*, mówiąc w dużym uproszczeniu, jest przekonanie, że zmiana stanowi fundamentalną zasadę organizującą wszechświat. Zmiana ta nie jest pojmowana jako efekt arbitralnej decyzji nadprzyrodzonej siły czy przypadku, lecz jako prawo wpisane w strukturę naszej rzeczywistości. W ramach tej zasady działają dwie energie *yin* i *yang*, które sprawiają, że każde istniejące zjawisko lub przedmiot może przekształcić się wyłącznie w coś, co już należy do porządku wszechświata. Odrzuca to możliwość przejścia w stan całkowicie przeciwny czy nigdy wcześniej nieistniejący, a tym samym wyklucza dowolność. Ponieważ *yin* i *yang* są siłami napędowymi przemiany, zmiana jawi się jako naturalny porządek świata czy właściwy rytm życia. To, co dzieje się na ziemi i w niebie, podlega cykliczności: ruchowi, który stanowi sedno istnienia. Ta koncepcja widzenia świata pozwala tłumaczyć zasady wprowadzające w ruch planety, zmianę pór roku czy przechodzenie nocy w dzień². *Księga przemian* jest dziełem zawierającym opisy obserwacji cykliczności w zmianach przyrody, ludzkiego charakteru oraz wynikających z niego zachowań. Nie jest oparta o żadną doktrynę religijną, choć jest księgą sakralną taoizmu i konfucjanizmu, ani nie jest typowym traktatem filozoficznym, choć stała się podstawą dla wielu taoistycznych i konfucjańskich rozważań. Nie wyrasta też bezpośrednio z wierzeń etnicznych ani jakichkolwiek dogmatów. I pomimo różnych podejść do jej interpretacji, ewoluujących wraz z ewolucją społeczeństw, jej sedno pozostaje niezmiennie i od wieków uznawana za klucz do zrozumienia natury wszechświata. Przemiana nierozzerwalnie łączy się z chińskim rozumieniem sił działających *yin* i *yang*. Każda z tych energii zawiera w sobie dokładnie to, co stanowi esencję drugiej. Wedle *Księgi przemian* energie te są obecne w równych proporcjach i wzajemnie się warunkują. Wypowiadając *yin*, automatycznie przywołujemy *yang*, bo żadna z tych mocy nie może istnieć samodzielnie – to tak, jak nie da się mówić o plusie bez minusa czy o nocy bez domyślnego nadejścia dnia. Odrzucając istnienie jednej z nich, automatycznie unieważniamy drugą, ponieważ obie stanowią ciągłość jednego procesu. Mimo że są przeciwstawne, jednocześnie się uzupełniają niczym dwa bieguny, które dopiero razem tworzą pełnię. Ta mądrość płynąca z *Księgi przemian* pokazuje nam, że to właśnie różnorodność i kontrasty nadają życiu harmonię i moc³. A w tym, że się różnimy, kryje się nasza największa siła.

Katarzyna Łukaszewicz
Warszawa, 8 grudnia 2025

Przemiana jest słowem, które samo w sobie zawiera ruch i nie pozwala zatrzymać się w miejscu. Coś było, coś znika, coś się staje – transpozycja, przeobrażenie, metamorfoza, reorganizacja, reforma. Jabłko, które przypadkowo poddałam metamorfozie na egzaminie z rysunku, po podróży przez całą kartkę papieru nie przypominało już owocu. Przemiana może mieć skutek nieodwracalny, bez powrotu do początku.

W literaturze często oznacza moment graniczny – jak u Franza Kafki, gdzie przemiana ciała staje się metaforą przemiany duszy, wyobcowania, samotności, czy wewnętrzna przemiana Kordiana Juliusza Słowackiego lub zmiana siebie dla innych, dla miłości, dla uznania, ku

2. J. Kryg, *Księga przemian pośród wróżb Chin*, „Pismo literacko-artystyczne”, 1984, nr 12, s. 114.

3. Tamże.

dojrzałości, jak u Kmicica z *Potopu* Sienkiewicza. W Biblii mamy motyw przemiany związany z nawróceniem, a u Jana Kochanowskiego będzie to odnalezienie nowego sensu. W filozofii Heraklita wszystko płynie, a w poezji Czesława Miłosza wszystko trwa tylko chwilę. A jednak, w każdej z tych wizji, przemiana pozostaje czymś głęboko ludzkim, świadectwem, że żyjemy.

Przemiany współczesnego świata

Dziś jednak przemiany przyspieszyły. Świat zmienia się w tempie, za którym nie nadąża nasza emocjonalność.

W takich warunkach coraz więcej osób z różnych środowisk i krajów sygnalizuje narastający problem poczucia osamotnienia i niepewności. Potwierdzają to międzynarodowe badania naukowe⁴. Cyfryzacja pozoruje bezpośrednie kontakty, a samotność staje się problemem społecznym. W Kopenhadze powstaje Instytut Badań Szczęścia, a w Japonii powołane zostaje Ministerstwo Samotności.

W badaniach prowadzonych przez Noreenę Hertz wykazano, „że najbardziej samotnym pokoleniem są młodzi ludzie, najsilniej ucyfrowieni i coraz wyraźniej tracący zdolność do interakcji społecznych, mający nasilające się problemy z bezpośrednią komunikacją społeczną, w tym z odczytywaniem komunikacji niewerbalnej. Stąd niektóre uczelnie amerykańskie wobec wyraźnie ujawniającego się społecznego autyzmu studentów pierwszego roku, były zmuszone do uruchomienia specjalnych kursów umiejętności nawiązywania przez studentów bezpośrednich relacji z innymi osobami, odczytywania mimiki twarzy itp., kursów przywracania umiejętności, które uległy erozji na skutek nadużywania technologii cyfrowych”⁵.

Z problemem osamotnienia zmagają się nie tylko młodzi, w Wielkiej Brytanii aż 71% emerytów jest w tej grupie, w Stanach Zjednoczonych mamy 42 mln samotnych Amerykanów, którzy ukończyli 45 rok życia, w Japonii zaś z samotnością zmagają się przedstawiciele wszystkich pokoleń. W różnych częściach świata podejmowane są inicjatywy, które mają na celu jej przeciwdziałanie. W Polsce nie ma jeszcze takich działań i rozwiązań na szeroką skalę. Obserwując jednak inicjatywy wspierające relacyjność organizowane m.in. przez rozmaite fundacje i stowarzyszenia, można mieć nadzieję, że jest to tylko kwestia czasu”⁶.

Dla uściślenia według badań przeprowadzonych w 2022 r. przez Instytut Pokolenia sytuacja w Polsce procentowo wygląda następująco: 53 proc. rodaków doświadcza poczucia samotności, a niemal 39 proc. deklaruje, że często lub czasami czuje się opuszczona”⁷.

Możemy mieć wokół siebie bardzo dużo ludzi, ale niestety brakuje często w tych więziach głębi i możliwości szczerzej rozmowy. To wszystko powoduje, że faktycznie dzisiejsze czasy dają często poczucie pustki – tłumaczył psycholog Mirosław Brejwo”⁸.

Jesteśmy stale połączeni poprzez Internet, ale fizycznie coraz dalej od siebie. Social media stają się przestrzenią relacji pozornych, zdominowanych przez wizerunek i performatywność.

4. <https://www.sprawynauki.edu.pl/archiwum/dzialy-wyd-elektron/315-humanistyka-el/4562-samotnosc-to-kosztowna-sprawa> (dostęp: 11.11.2025), refleksje wokół książki Noreene Hertz *The Lonely Century: Coming Together in a World that's Pulling Apart*.

5. Tamże.

6. M. Maciejewska, *Samotność – choroba XXI wieku*, <http://www.mops.swidnica.pl/samotnosc-choroba-xxi-wieku/> (dostęp: 30.09.2025).

7. Fundacja Instytut Pokolenia, *Poczucie samotności wśród dorosłych Polaków* raport z 2022 roku, <https://www.institutpokolenia.org/> (dostęp: 11.11.2025).

8. M. Brejwo, *Oswoić samotność. Od poczucia pustki do akceptacji i bliskości*, Wyd. Znak, Kraków 2024, Rozdział 2.

Relacja

Jest rok 1960, zimowy wieczór, wieś w Polsce, gospodynie spotykają się przy darciu pierza – tzw. „Pierzoku”.

Kobiety zasiadają przy stole, na którym wysypane są kopy gęsich piór. Każda ma swoją miskę, do której wrzuca „krzep”, czyli puch oraz przebrane pierze. „Szych”, sztywna część pióra, odrzucana jest na podłogę.

Magiczny czas – młodsze kobiety poznają dawne legendy, opowieści o przodkach, niekiedy straszne historie przyniesione ze świata. Są śpiewy i żarty...⁹.

Jest rok 2025, cztery kobiety spotykają się w mieszkaniu w Warszawie i łączą wykonane przez siebie listy, które co niedzielę wysyłają do siebie na kwadratowych płótnach 20x20cm. Wyszyte, malowane, napisane, z informacjami z całego tygodnia, tylko żeby je połączyć, trzeba się fizycznie spotkać, tym bardziej, że każda jest z innego miasta, nie mówiąc o miejscu urodzenia, bo to już cztery strony Polski: północ, południe, wschód i zachód. Jest śmiech, ale i poważne tematy, trochę dokumentacji fotograficznej, próba na trawniku przed blokiem i obrus jest gotowy.

Rok wcześniej 2024; te same cztery kobiety spotykają się na Dworcu Centralnym w Warszawie i jadą pociągiem do Białej Podlaskiej łącząc po drodze kwadratowe listy sznurkami. Za chwilę będą je pokazywać w ramach „Parku Sztuki” i zapraszać mieszkańców do dołączenia się do instalacji przez napisanie swoich wiadomości. W pociągu jest głośno, ale nikt z pasażerów nie przerywa rozmowy i bacznie przygląda się działaniu. Niektórzy nawet uśmiechają się, wyraźnie zaintrygowani całą sytuacją.

Ten sam rok 2024, te same kobiety spotykają się w Dąbrówce pod Lublinem i wiążą wykonane do siebie listy na kwadratowych płótnach. Jest piękny czerwcowy wieczór, śpiewają ptaki, tłucze się talerz z truskawkami, dużo śmiechu, ale to czas intensywnej pracy, bo za chwilę listy będzie można obejrzeć na Placu Rybnym w Lublinie i porozmawiać z autorkami przy drewnianym stole.

9. Muzeum Wsi Kieleckiej, *Darcie pierza*, <https://mwk.com.pl/o-muzeum/wystawy/7310-darcie-pierza> (dostęp: 10.11.2025).



fot. Kolektyw IN-SIDE

Wspólny wyjazd do Wenecji, Wernisaż Arte Laguna Prize – 2024

Początek 2024 roku, te same kobiety spotykają się w Bydgoszczy, pierwsza wystawa *Kolektywu*, pierwsze listy, pierwsza konfrontacja z publicznością.

Rok 2023 – te same kobiety leżąc na plaży postanawiają założyć kolektyw, nazwa wpada niemalże od razu IN-SIDE, rozmowy, plany, wspólne jedzenie, dwa dni wyrwane ze zgiełku codzienności, było warto... Kilka miesięcy później powstają pierwsze listy, kolektywne działanie, z jednej strony zapal, z drugiej niedowierzanie i niepewność...

Rok 2022 – te same kobiety zanim założą Kolektyw IN-SIDE jadą wspólnie do Wenecji na Biennale Sztuki, cztery dni razem, wspólne plany, duża dawka sztuki, coś z tego będzie...

Tkanie związków

Trzecia niedziela listopada – ciekawe, co dzieje się na Whatsappie, czy ktoś napisał...

Ola wysłała zdjęcie listu, pełnego spokoju i zieleni... uff to dobrze... polajkowane, zaraz przyjdą kolejne. Zrobiłam dwa, za dużo działa się w tygodniu i nie zmieściłam się na jednym kwadracie. Tyle mam do powiedzenia. Doszyję jeszcze kilka szczegółów, zrobię zdjęcie i wysyłam. Przyszły serduszka, każda z dziewczyn odebrała wiadomość. Jeszcze Dominika i Kasia nie wysłały listów, ciekawe co u nich.

fot. Kolektyw IN-SIDE



Łączenie listów w pociągu do Białej Podlaskiej na festiwal Park Sztuki w Pałacu Radziwiłłów, 2024

Miałyśmy pogadać w tygodniu, ale odwołałyśmy spotkanie online. Ja się rozchorowałam a dziewczyny były przytłoczone codziennymi obowiązkami. Nie jest tak łatwo znaleźć chwilę, będąc w biegu, więc najlepszym rozwiązaniem jest spotkanie na żywo, jeśli tylko dostanie się urlop w pracy. Praca w kulturze, edukacji, w firmie to nie zawsze praca od–do, wiadomo, do tego jeszcze jest życie poza pracą zawodową.

Tęsknię za naszymi spotkaniami...

Nasza korespondencja listowa jest już naprawdę obszerna. „Nawijamy rolki” cały czas, nieprzerwanie od ponad dwóch lat. W Warszawie Kasia doszywa do rolek nasze najnowsze listy, które niedawno wróciły z poznańskiego Biennale. Zanim tam pojechały, były u Oli w Bydgoszczy.

Listy, nawet po czasie, przypominają sytuacje, miejsca oraz wydarzenia, które im towarzyszyły podczas powstawania. Są w nich wzloty i upadki, radości i smutki, choroby, śmierci, kłopoty, miłości, niezgody na to, co się dzieje na świecie. Czasem jeden taki list wystarczy za tysiiąc słów, bywa, że boli swoją autentycznością, choć nie ma na nim ani jednego słowa.

„Słowo »związek« ma coś z tkania – tkania relacji” – jak pisała Barbara Kowalewska o naszych rolkach. Doskonale to ujęła pisząc, że „sam pomysł połączenia twórczych wysiłków we wspólnej pracy stał się takim procesem tkania związków (...) Ciekawie było popatrzeć na rewers wizualnych listów – różne ściegi, którymi zszywane były poszczególne fragmenty tkanin – tak »szyjemy« nasze relacje z innymi – czasem równym szlaczkiem, czasem krzywym, niespokojnym...”¹⁰.

Nasza sztuka kolektywna staje się w pewnym stopniu próbą przywrócenia sensu słowu „relacja”, które zostało spłaszczone przez algorytmy. To, co dzieje się pomiędzy rolkami (naszymi rzeczywistymi rolkami i rolkami z Instagrama) to coś, czego nie widać gołym okiem i jest to nasza „podróż do niewidzialności” (zgodnie z hasłem 5 Biennale Tkaniny Artystycznej), do tego, co najistotniejsze – emocji, które odczuwamy, współodczuwamy, których się domyślamy, którymi się dzielimy, które stanowią dla nas wartość.

Artyści szukają nowych form kontaktu, czasem prostych, tak jak nasze listy, które są gestem wymagającym czasu i obecności. W ten sposób odradzamy niejako ideę *mail artu* – sztuki wymiany, dialogu i czułości wobec drugiego człowieka, która w XXI wieku nabiera nowego wymiaru i znaczenia.

Przemiany są nieuniknione, ale sztuka może uczynić je bardziej ludzkimi.

Beata Bugaj-Tomaszewska

Łódź, 16 listopada 2025

Potrzeba komunikacji

Moja droga twórcza mocno skrzyła, a może lepiej napisać – nabrała tempa w momencie, kiedy odkryłam, że nie chcę już działać sama. Przeświadczenie, że w grupie może być ogromna siła narodziło się w Polskim Instytucie Ericksonowskim w Łodzi, w którym podczas studiów podyplomowych w 2015 roku poznałam dwie wyjątko-

10. B. Kowalewska, *Splatanie sensów*, Magazyn „Barwa”, 30.10.2025, <https://www.magazynbarwa.pl/splatanie-sensow/> (dostęp: 13.11.2025).

we kobiety: Dominikę i Beatę i gdzie połączyła nas idea arteterapii w sztuce. Później, przez wiele lat, ze zmienną częstotliwością, spotykałyśmy się na plenerach malarskich i podczas działań artystycznych. Traktowałyśmy tę przyjaźń bardzo swobodnie.

W 2022 roku spotkałyśmy się w Dąbrowce – wsi pod Lublinem, dokąd zaprosiła nas Dominika. Pamiętam, że bardzo chciałam zobaczyć pokazywaną w Zamku Lubelskim wystawę Tamary Łempickiej, i to właśnie w tym miejscu poznałam Kasię. Od razu znalazłyśmy wspólny język. Przemyslenia dotyczące wystawy oraz dyskusje wokół realizacji artystycznych szybko połączyły naszą czwórkę.

Potem spontanicznie polecałyśmy na Biennale do Wenecji. To wydarzenie jest dla nas szczególnie ważne – jesteśmy tam razem przy każdej okazji. Traktujemy Biennale jako stały punkt spotkań, przestrzeń otwierania się na nowe doświadczenia, poznawania, przeżywania i tworzenia.

Pamiętam beztroskie dni w Pieczyskach pod Koronowem, gdzie godzinami omawiałyśmy nasze wspólne plany. To właśnie wtedy zapadła decyzja, że stworzymy razem Kolektyw In-Side. Kolektyw feministyczny, w którym będziemy działać pomimo dzielących nas kilometrów: Kasia i Dominika mieszkają w Warszawie, Beata w Łodzi, a ja jestem z Bydgoszczy.



fot. Kolektyw IN-SIDE



Łączenie listów. Warszawa, Saska Kępa, wrzesień 2025

Pisanie listów do siebie stało się nowym wymiarem, nową drogą komunikacji dla nas. Czas podróży pociągiem do Białej Podlaskiej jest tak cenny, że nie tracimy ani sekundy. Podczas opowiadania o swoich przeżyciach, wspólnie łączymy listy na wystawę. Podróżni trochę niedowierzają, trochę się śmieją, ale też patrzą z zaciekawieniem na to, co robimy.

Codziennosc bywa dla mnie przytłaczająca – zarówno rola nauczyciela akademickiego, jak i matki trójki dzieci. Niedziele poświęcam na porządkowanie myśli o całym tygodniu oraz przenoszenie ich na niewielki, 20 x 20 cm, fragment płótna. W tym małym formacie mieszczą swoje doświadczenia: zapisuję je, maluję, naklejam, doszywam – tak, aby dziewczyny mogły poczuć, co aktualnie się u mnie dzieje.

Dzisiaj jest 6.12.2025 r. – mikołajkowa sobota i myślę nad tym, jak nasze listy rozrosły się.

Z czasem przybrały monumentalne formy. Obecnie część prac – listy nawinięte na rolki – powróciły z Biennale Tkaniny z Poznania. Są też takie listy, które stały się ogromnym, wspólnym obrusem. Pozszywane kompozycje można oglądać na wystawie *Chcemy całego życia. Współdzielenie* w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie, w Galerii Studio. Za nami performatywne działania w Lublinie, wystawa na Politechnice Bydgoskiej, Wyróżnienie naszego wideo-artu na Biennale Sztuki w Tarnowie, dwa działania w przepięknym Parku Radziwiłłów w Białej Podlaskiej, wspólna wystawa w Galerii El, Wystawa w Muzeum El Greco na Krecie.

Nowe projekty są dla naszej czwórki nieustannym wyzwaniem. Pociągają za sobą potrzebę wchodzenia w kompromisy, rozmów o równym podziale sił i odpowiedzialności, a także długich narad *on-line*, które poprzedzają kolejne etapy pracy. Czy jest to łatwe? Zdecydowanie nie. Myślę, że znacznie łatwiej jest działać samodzielnie, tworzyć niezależnie, zgodnie z własną wizją. Każda z nas przecież jest artystką i realizuje swoje artystyczne działania w pełni. Jednak, mając czterdzieści dwa lata i spore doświadczenia za sobą, dochodzę do wniosku, że nasze spotkanie i fakt, że wysyłamy do siebie cztery różne energie, pozwala nam działać w sposób niezwykle prosty. Komunikujemy się ze sobą bezpośrednio, a w dzisiejszych czasach, pełnych gonitwy za nie wiadomo czym, konsumpcjonizmu i banalności działań, staje się to ważnym projektem – nie tylko dla nas samych, ale także dla osób, które oglądają nasze listy.

Aleksandra Kucewicz-Wasilewska
Bydgoszcz, 6 grudnia 2025

Kolektyw

Proces twórczy, w którym uczestniczymy we czwórkę jako kolektyw stawia przed nami nieustanne wyzwania. Pisanie listów przesyłanych do siebie jest pamiątką, chwilą refleksji, zobowiązaniem, które nadchodzi niespodziewanie. Dla każdej z nas praca z różnorodną materią – papierem, fakturą płótna, fotografią z kolorowych pism itp. oraz częste wykorzystanie nici i igieł stanowi nieustanny proces zapisu rzeczywistości podlegający fluktuacji nastroju, przeżyć i czasu. Spotykając się zszywamy nasze opowieści w jeden kobierzec, który staje się dywanem, obrusem albo rolką filmową. Zszywamy, a innym razem prujemy, kreując nową opowieść złożoną z zapisu innych konstelacji dni i przeżyć.

Nasuwa mi się myśl o micie, w którym Penelopa czekając dwadzieścia lat na swojego męża Odyseusza zwodzi swoich adoratorów, prując nocą wytkane za dnia płótno. Jej pierwotne przyrzeczenie, że gdy skończy szatę dla swojego teścia, wtedy wybierze jednego z zalotników na męża, nie wykracza poza sferę ich marzeń. Penelopa rozpruwa nocą szatę, ponieważ jest wierna swemu małżonkowi. Relacja to słowo-klucz dla historii tkania i tworzenia od nowa dla Penelopy i Odyseusza, ale także dla nas – Kolektywu. Kreujemy, tworzymy z wielu elementów – starych nici, zużytych szpul, resztek gazet i ścinków, by stworzyć coś osobistego, pojedynczego, ale potem zszywamy, przerabiamy, a czasem od nowa rozpruwamy by powstało dzieło trwałe i ożywcze materialnie, ale także duchowo dla nas współpracujących w Kolektywie. Budujemy relacje, więzi, więzy między nami. Tak jak pisze Olga Tokarczuk w swojej noblowskiej przemowie: „Świat jest tkaniną, którą przędziemy codziennie na wielkich krosnach informacji, dyskusji, filmów, książek, plotek, anegdot. Dziś zasięg pracy tych



fot. Kolektyw IN-SIDE

Praca nad kolejną realizacją złożoną z listów. Park Sztuki, Biała Podlaska, czerwiec 2025



fot. Kolektyw IN-SIDE

Obrus na wystawie zbiorowej *Współdzielenie*, Galeria Studio, Warszawa, październik 2025

krosien jest ogromny – za sprawą Internetu prawie każdy może brać udział w tym procesie, odpowiedzialnie i nieodpowiedzialnie, z miłością i nienawiścią, ku dobru i ku złu, dla życia i dla śmierci¹¹. My „tkamy” wspólnie nasz kobierzec życia.

Dominika Sergiej
Warszawa, 9 grudnia 2025

Kolektyw IN-SIDE nie jest sztywną strukturą stworzoną od początku do końca w jednej niezmiennionej formie. Jego filozofią jest działanie w procesie. Przemianie podlegają relacje między nami, ale i wewnętrzny świat każdej z nas a tym samym to, co tworzymy i czym dzielimy się z odbiorcami naszych działań.

Chciałoby się rzec na koniec: „Rozmawiajmy!”¹². Komunikacja międzyludzka jest ogromną wartością w naszych czasach.

11. O. Tokarczuk, *Przemowa noblowska Olgi Tokarczuk*. Pobrano z: <https://www.nobelprize.org/uploads/2019/12/tokarczuk-lecture-polish.pdf> (dostęp: 15.12.2019).

12. Kolektyw IN-SIDE, *Rozmawiajmy* - tytuł performansu na Placu Rybnym w Lublinie, Noc Kultury 2024

Kolektyw IN-SIDE (od 2023 r.)

Nazwa kolektywu odnosi się do wnętrza i odmiennych charakterów artystek. Podążając własnymi ścieżkami do światów odrębnych, zapraszają do nich także odbiorcę: *Come inside* – Wejdź do środka.

Mieszkają w różnych miastach Polski: Łodzi, Warszawie i Bydgoszczy a pochodzą z różnych części kraju – Lublina, Łagowa, Bydgoszczy i Staszowa.

MONIKA NOWAKOWSKA

MIKROKOSMOS DOROTY SAK

Na świecie nie ma nic bardziej nieuchronnego niż zmiana, za którą odpowiedzialny jest czas. Przemiany, jakim ulegamy, są fizyczne – na nie mamy najmniejszy wpływ – i wewnętrzne, intelektualne i duchowe, będące efektem naszych przeżyć, przemysłów i oczekiwań wobec świata. Na zjawisku przemiany opiera się rozwój i sens sztuki, choć oczywiście u każdego twórcy przebiega on bardziej lub mniej intensywnie i zauważalnie.

Od ponad dwudziestu lat z wielkim zainteresowaniem śledzę przemiany i przeobrażenia zachodzące w wielowątkowej tematycznie oraz imponującej warsztatowo twórczości Doroty Sak. Artystka wypowiada się w malarstwie (olejnym i akrylowym), sztuce włókna, projektowaniu tkanin, obiektów i przestrzennych instalacji (z lnu, wikliny, żywicy epoksydowej, poliestru, włókien szklanych), korzysta również z możliwości grafiki cyfrowej i sztucznej inteligencji. Pochodzi z Tarnowa, ale od lat 80. minionego stulecia związana jest z łódzką PWSSP (obecnie Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego), w której najpierw studiowała, uzyskując dyplom z wyróżnieniem w 1990 roku w pracowni prof. Aleksandry Pukaczewskiej i prof. Andrzeja Gieragi (aneks z malarstwa), a następnie związała się z macierzystą uczelnią zawodowo, pracując w Katedrze Ubioru (była jej kierownikiem w latach 2012–2016) i przechodząc wszystkie stopnie kariery aż po tytuł profesora sztuki, przyznany jej w 2019 roku. Równolegle Dorota Sak współpracuje z Narodową Akademią Sztuki we Lwowie, gdzie realizowała m.in. projekt *Symbole tożsamości – tradycja i nowoczesność* oraz z Akademią Sztuk Pięknych w Wilnie, gdzie kilkakrotnie była wykładowcą w ramach programu Erasmus+. W łódzkiej ASP prowadzi obecnie autorskie zajęcia „Kompozycja w projektowaniu ubioru” w Instytucie Ubioru.

Artystka nie ukrywa, że kontakt ze studentami to dodatkowa inspiracja i mobilizacja do własnych poszukiwań twórczych, które w ostatnich latach koncentrują się na eksplorowaniu możliwości grafiki komputerowej oraz druku na tkaninie, choć punktem wyjścia jest zawsze motyw, sytuacja zaobserwowane



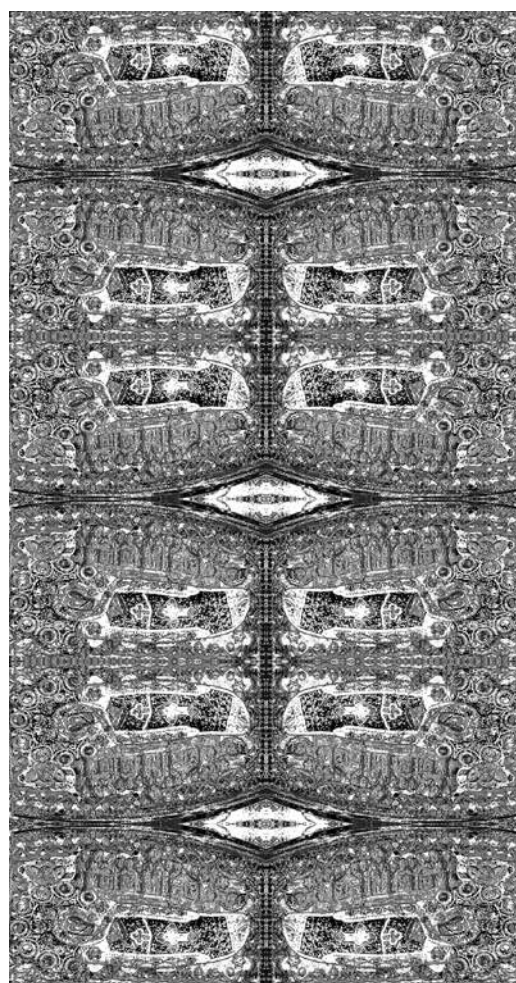
fol. Marek Sak

Dorota Sak na wystawie *Heritage*, w Galerii Aula, UAP w Poznaniu, 2026 r.

w otaczającej ją rzeczywistości. Najnowsze artefakty Doroty Sak to z jednej strony kontynuacja eksperymentów rozpoczętych na przełomie 2020 i 2021 roku przy realizacji instalacji *Gwiazdny pył* (mającej premierową odsłonę w Galerii „Łaźnia” w Radomiu na wystawie *Helplessness* w 2021 roku), kontynuowanych w obiekcie-tkaninie drukowanej *Help, help, help* (pokazywanej w Galerii Sztuki Współczesnej BWA w Kielcach w 2021 roku na wystawie *Gwiazdny pył*). Artystka zmultiplikowała komputerowo swoją własną pracę i wydrukowała ją w formie tkaniny, tworząc w ten sposób płaszczyznę – tło dla lasu stu ekspozytorów – dłoni ubranych w rękawiczki z nadrukiem. Dodatkowo ten sam motyw dłoni został wydrukowany na transparentnych siatkach umieszczonych jedna za drugą w pewnych odległościach. W ten sposób uzyskała efekt rozpikselowania rzeczywistości, rozbicia obrazu na drobne kawałeczki, co podbijało ekspresję i wymowę całego przedstawienia. Punktem wyjścia dla tych abstrakcyjnych z pozoru działań była natomiast sytuacja z życia wzięta: zobaczona w mediach relacja z katastrofy w górach, podczas której lawina przysypała grupę turystów, a ich wystające ze śniegu ręce były rozpaczliwym wołaniem o pomoc, wyrazem bezradności w obliczu siły żywiołu. Artystka pokazała tę bezimienną tragedię w plastycznej formie dodając doń odautorską, egzystencjalną refleksję. Zawieszeni gdzieś w kosmicznej sferze



Dorota Sak, *Ukrzyżowanie*, 2025, druk sublimacyjny na tkaninie, 250 x 138 cm

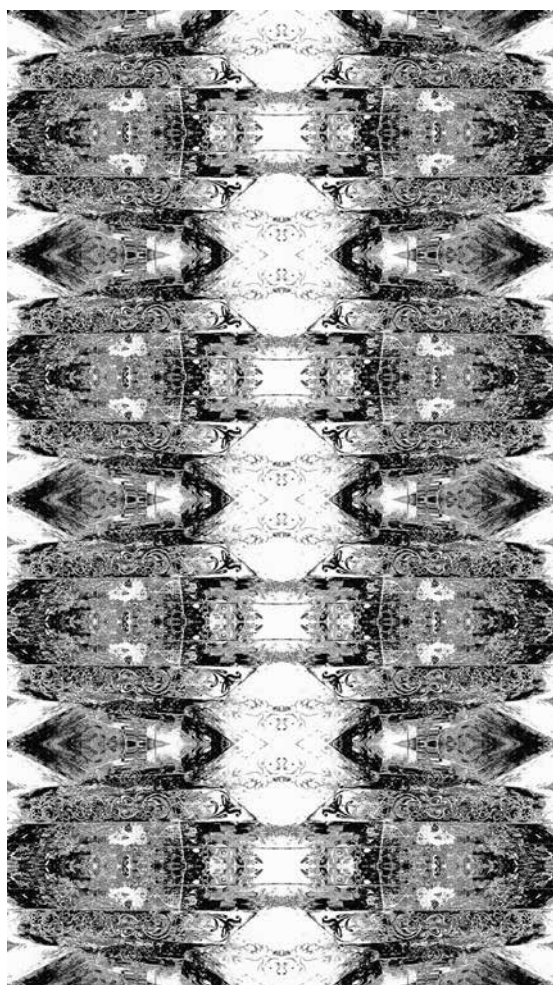


Dorota Sak, *Śpiące madonny*, 2024, druk sublimacyjny na tkaninie, 138,5 x 250 cm

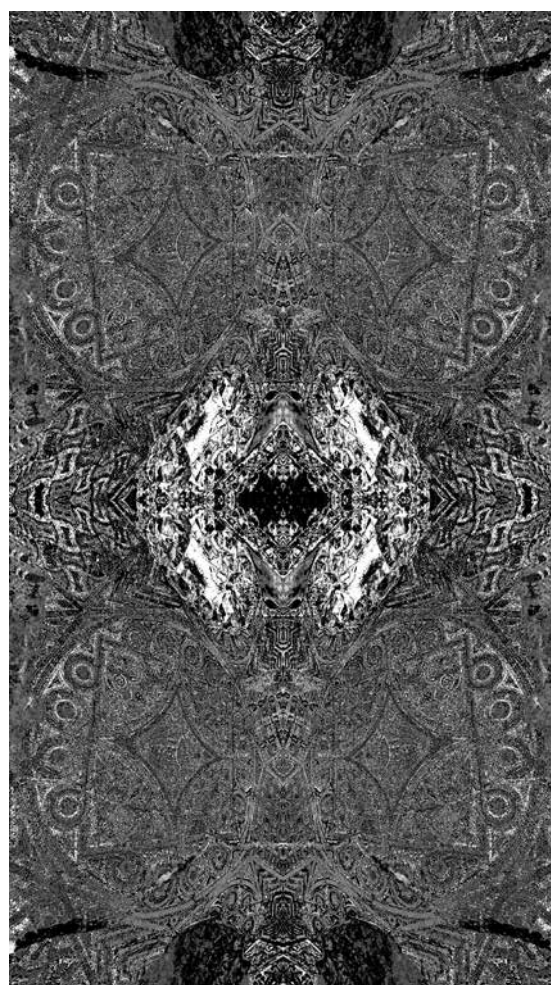
fot. Dorota Sak

borykamy się z codziennymi problemami związanymi z ludzką egzystencją. Przemieszczamy się w poszukiwaniu „lepszego”, „nowego”, ulegamy płynnej tożsamości. Podważamy zastane reguły, tworzymy sztuczną inteligencję i powoli wpadamy w jej sidła. Wielka kosmiczna przestrzeń wchłania nas niezauważalnie.

Obok problemów egzystencjalnych i bacznej obserwacji natury (polecam uwagę cykl *Digital Garden* z 2024 roku – eksplodujące ekspresją intensywnych kolorów, efektownie zmultiplikowane kompozycje florystyczne drukowane komputerowo na papierach oraz transferowo na tkaninach, często wielkich formatów) Dorotę Sak zawsze interesowało dziedzictwo kulturowe. Do historii i kultury bizantyńskiej odwoływała się już w malarskim cyklu *Rytmy czasu*, rozpoczętym w 2005 roku i kontynuowanym po dziś dzień. Obrazy z tej serii nawiązują do zjawiska przemijalności, ale też odkrywania śladów przeszłości, ich wpływu i podobieństwa do teraźniejszości. Bezpośrednią inspiracją do powstania tych rytmicznych, pasowych kompozycji wykorzystujących szablony i wałki do malowania ścian były fragmenty fresków i dekoracji ściennych zobaczonych w soborze sofijskim w Kijowie. Zauroczenie kolorem, światłem, mistyką wypełniającą wnętrze świątyni oraz kontakt z folklorem huculskim, zwłaszcza barwnością tamtejszego stroju, dało artystce wielki impuls

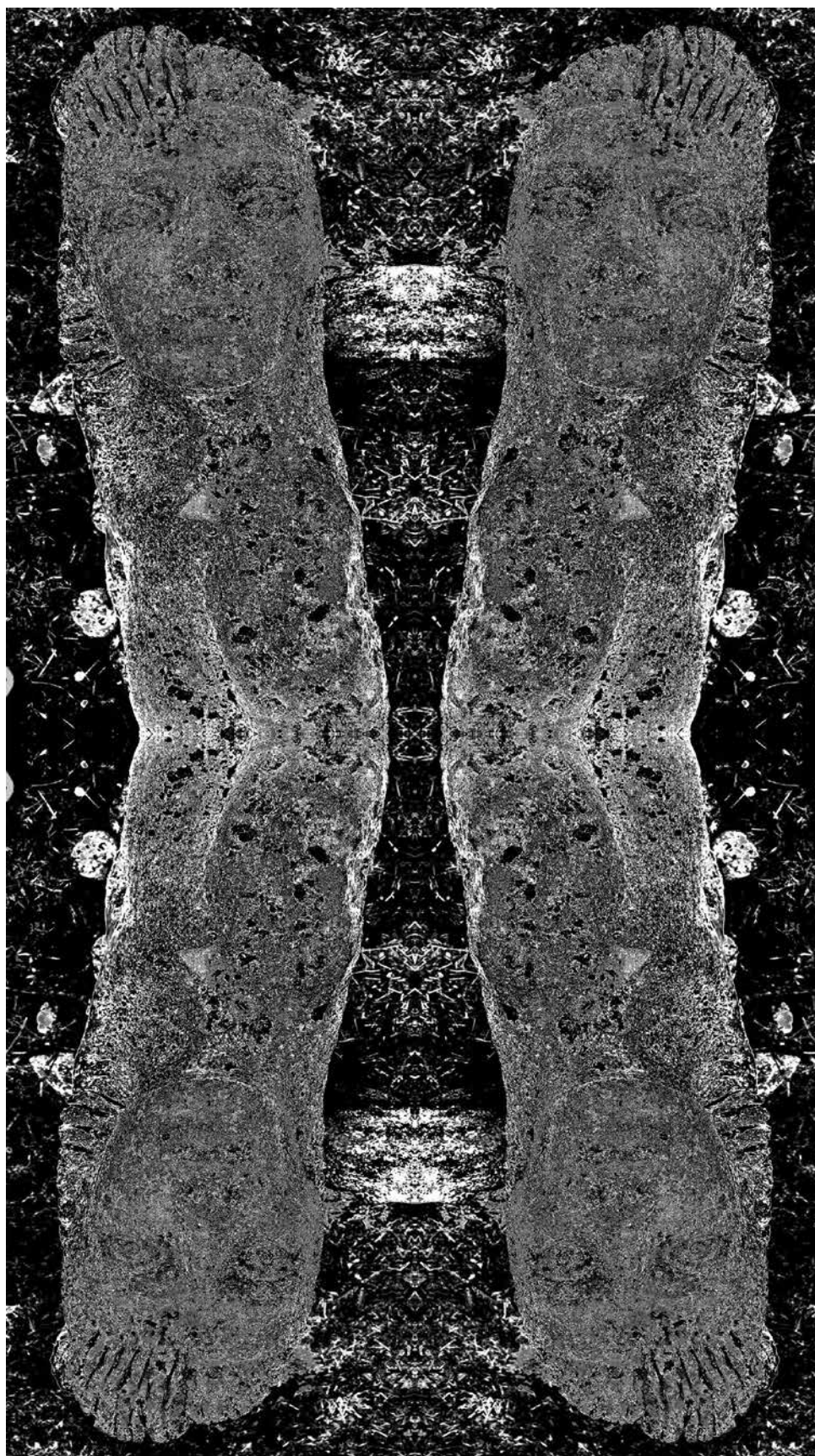


Dorota Sak, *Deski z aniołkami*, 2025, druk sublimacyjny na tkaninie, 250 x 138 cm



Dorota Sak, *Philippopolis II*, 2024, druk sublimacyjny na tkaninie, 250 x 138,5 cm

fol. Dorota Sak

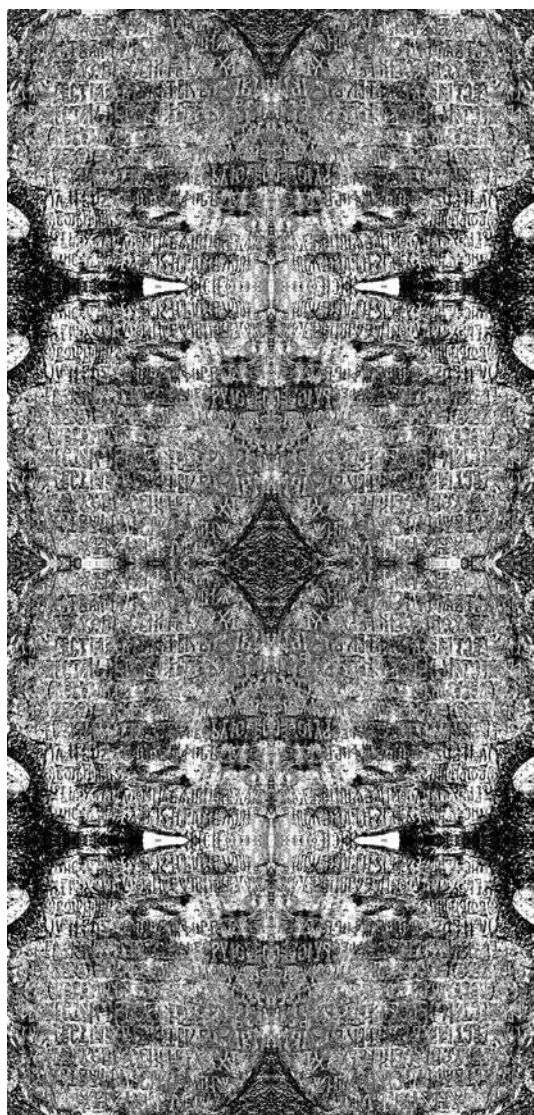


fol. Dorota Sak

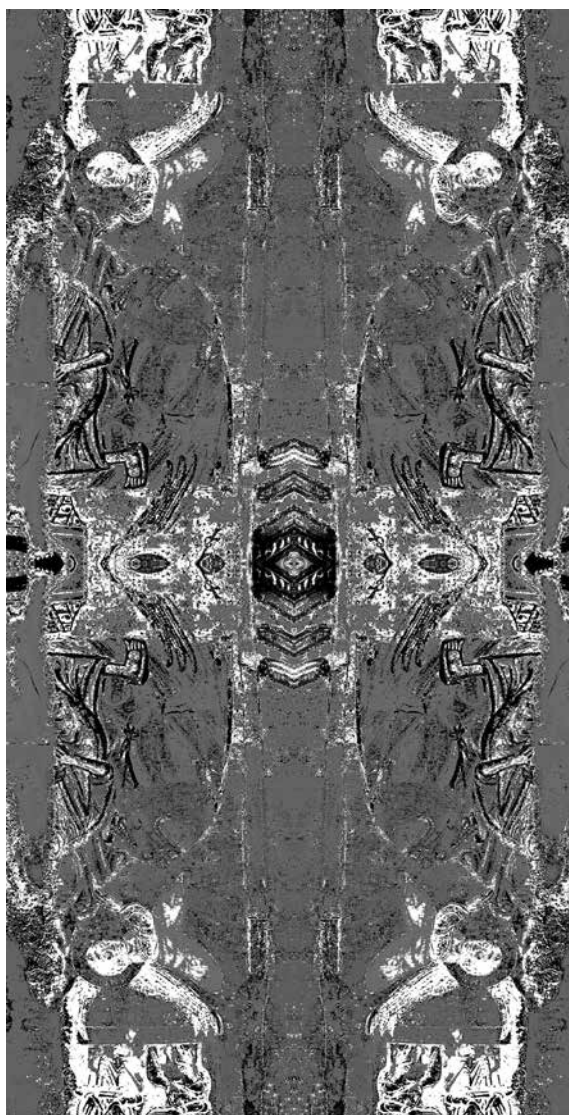
Dorota Sak, *Rusalka I*, 2025, druk sublimacyjny na tkaninie, 350 x 96,5 cm, 2025

nie tylko do poszukiwań w malarstwie, ale również do dalszego odkrywania imponującego dziedzictwa tego regionu.

Kolejną ku temu okazją stała się wakacyjna podróż do Płowdiwu w Bułgarii, jednego z najstarszych europejskich miast, które można określić mianem palimpsestu urbanistyczno-kulturowego. Nakładające się na siebie warstwy współczesnej zabudowy i antycznych struktur rzymsko-bizantyjskich odsłaniają proces nieustannego nadpisywania historii tego miejsca, który artystka postanowiła pokazać w najnowszym cyklu tkanin drukowanych sublimacyjnie, zatytułowanym *Heritage*. Punktem wyjścia do kalejdoskopowych kompozycji opartych na rytmie zmultiplikowanych i komputerowo przetworzonych kadrów (najpierw przetwarzanych ze zdjęć w komputerze, potem drukowanych na papierze i przenoszonych na tkaniny z poliestru) stały się wybrane motywy z mozaik, fresków, artefaktów antycznych i etnograficznych, takie jak trackie rzeźby głów czy litery głągolicy – pierwszego słowiańskiego pisma stworzonego w celu przetłumaczenia Biblii. Ich wizualne idiomy zostały przetransponowane

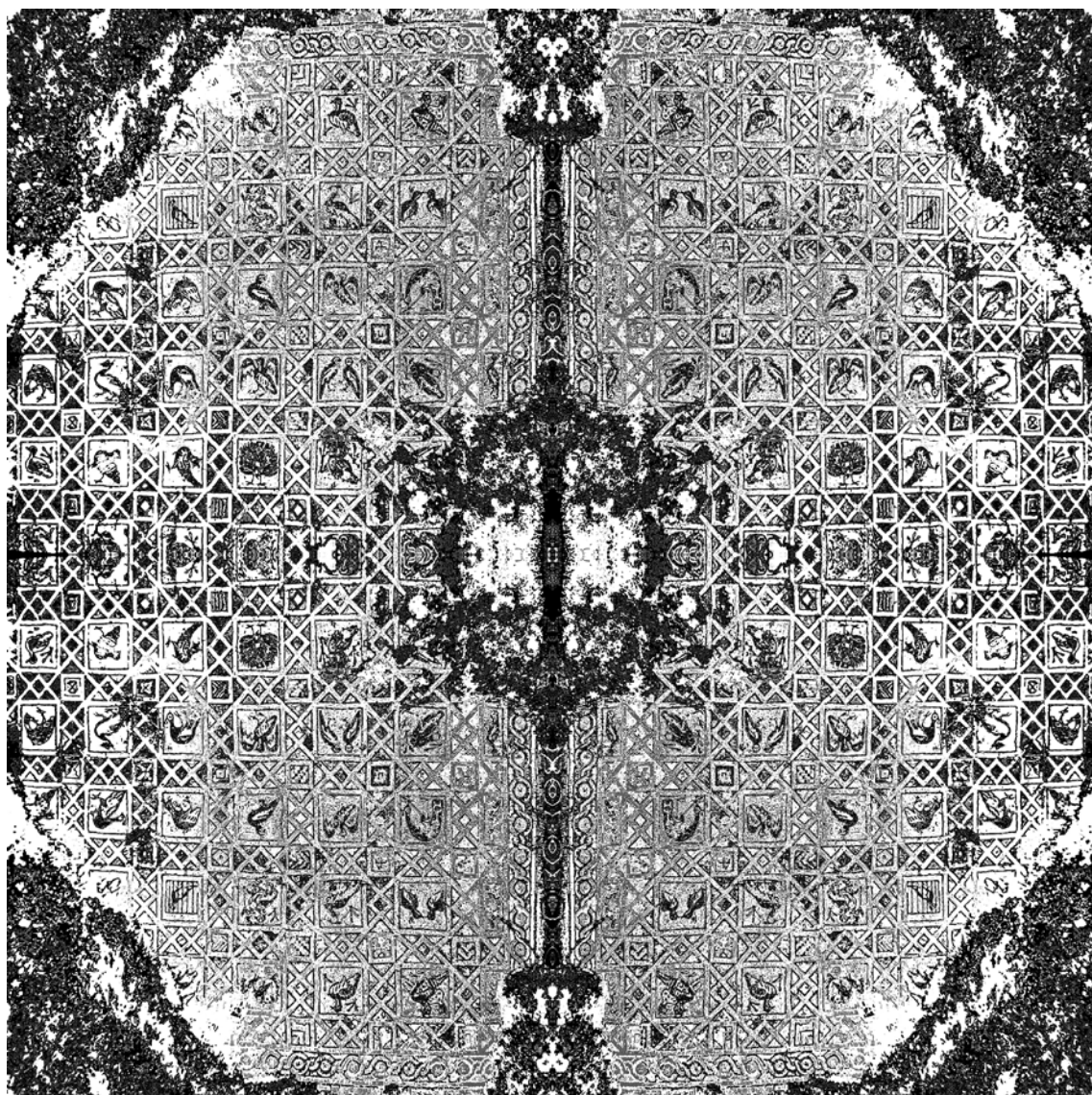


Dorota Sak, *Glagolica II*, 2025, druk sublimacyjny na tkaninie, 350 x 84 cm



Dorota Sak, *Białe anioły*, 2025, druk sublimacyjny na tkaninie, 250 x 128 cm

foto: Dorota Sak



fot. Dorota Sak

Dorota Sak, *Philippolis VIII*, 2025, druk sublimacyjny na tkaninie, 100 x 100 cm

na język współczesnych form, na pierwszy rzut oka totalnie abstrakcyjnych. Dopiero wnikliwa obserwacja pozwala dostrzec subtelne niuansy w koronkowej strukturze tych monochromatycznych kompozycji, organizowanych przez rytm i symetrię, które porządkują organiczne formy, nadając im charakter pulsującej harmonii. Ograniczenie palety barw i zmniejszenie ich nasycenia to celowe działanie, nawiązujące do efektu płowienia materii, związanej z upływem czasu. Z kolei zabieg przeskalowania i dekompozycji motywów z przeszłości na język komputerowych pikseli generuje efekt współczesnej „cyfrowej mozaiki”. W ten sposób projekt Doroty Sak staje się intermedialnym dialogiem między dziedzictwem antycznym i etnograficznym a kulturą wizualną epoki cyfrowej i wpisuje się w szeroki dyskurs badań nad pamięcią kulturową oraz współczesnymi strategiami reinterpretacji dziedzictwa, który autorka w rozmowie ze mną tak komentuje: „Sztuka i dziedzictwo kulturowe to dwa elementy, które wzajemnie się uzupełniają i wspierają. Dziedzictwo można postrzegać jako cenny dar,



foto Dorota Sak

Dorota Sak, *Czarne anioły*, 2025, druk sublimacyjny na tkaninie, 250 x 128 cm

który przekazywany z pokolenia na pokolenie wnosi w życie jednostki i społeczeństwa głębokie wartości, wiedzę oraz tradycje. Może to być dziedzictwo zarówno materialne, takie jak zabytki, dzieła sztuki czy majątek, jak i niematerialne, jak kultura, zwyczaje, wierzenia, język czy wartości moralne. (...) Nie należy jednak traktować dziedzictwa jako czegoś statycznego. Każde pokolenie ma możliwość i odpowiedzialność aby wzbogacać to, co odziedziczyło, nadając nowe znaczenia i dostosowując je do współczesnych realiów. Sztuka i dziedzictwo kulturowe kreują przestrzeń, w której społeczeństwa mogą nie tylko radzić sobie z rzeczywistością, ale także kultywować i rozwijać swoją tożsamość. (...)

Tkaniny z cyklu *Heritage* to zatem zaproszenie do odkrywania historii, własnej interpretacji dziedzictwa kulturowego, współuczestniczenia w artystycznym procesie przemiany wspomnień z przeszłości we współczesne artefakty.

To wszystko nie powinno przesłaniać estetycznej przyjemności z obcowania z pracami Sak – ich wysmakowana elegancja i dekoracyjność kompozycji (mnie przywodząca na myśl wschodnie dywany i kobierce) to wartość dodana, a wielkie formaty tylko potęgują to odczucie. Przekonała się już o tym widownia Galerii „Aula” Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, gdzie prace z serii *Heritage* zostały premierowo pokazane w styczniu 2026 roku. Ale to nie koniec przygody Sak z tytułowym dziedzictwem Płowdiwu. Na drugi kwartał 2026 roku zaplanowana jest kolejna odsłona prac z tej serii, tym razem w nieoczywistych przestrzeniach Galerii „Amcor” w Łodzi. Artystka pracuje nad kolejnymi kompozycjami, w inteligentny a zarazem intrygujący warsztatowo sposób przetwarzając ślady z przeszłości na współczesne treści.



fot. Dorota Sak

Dorota Sak, *Glagolica III*, 2025, druk sublimacyjny na tkaninie, 250 x 69 cm



Monika Nowakowska, absolwentka historii sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, kuratorka wystaw i autorka tekstów do katalogów oraz recenzji sztuki nowoczesnej i współczesnej, należy do Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Stowarzyszenia Muzealników Polskich i Towarzystwa Opieki nad Starym Cmentarzem przy ulicy Ogrodowej w Łodzi. Współpracuje z miesięcznikiem kulturalnym „Kalejdoskop” i portalem o sztuce www.niezasztuka.net.

DALEKIE PODRÓŻE

Monumentalny budynek Grand Palais, znajdujący się w sercu Pól Elizejskich w Paryżu, został wzniesiony na potrzeby Wystawy Światowej, która odbyła się tam w 1900 roku. Przyciągał mnie od zawsze swoją niezwykłą formą, ponad 120-letnią historią i tym, że po prostu był. Porażający swoim ogromem i majestatem, mocno wyróżniający się architektonicznie na tle – znakomitych przecież – budowli, pozostawał jednym z nielicznych, nieodkrytych jeszcze przeze mnie, większych paryskich obiektów. Jeden z najsłynniejszych (i nie zawaham się powiedzieć, że najpiękniejszych) zabytków stolicy Francji od lat był zamknięty dla odwiedzających z powodu remontu. Trwające w nim prace renowacyjne obejmowały gruntowne przemiany, mające na celu dostosowanie możliwości budynku do współczesnych potrzeb turystycznych oraz przywrócenie mu pierwotnej świetności¹. Kompleksowe odrestaurowanie wnętrza dotyczyło również nawy centralnej – niezwykle rozległej przestrzeni (13 500m²) ze słynnym ażurowym dachem, którego charakterystyczna szklano-metalowa konstrukcja jest największą taką w Europie. Nawa jest udostępniana turystom sezonowo, w zależności od programu wydarzeń w obiekcie². W ramach szeroko zakrojonych prac remontowych zostały odsłonięte fragmenty budynku, które nigdy wcześniej nie były widoczne. Ukazano pokryte cegłą fundamenty Grand Palais, co znacząco wpłynęło na charakter nowoczesnych dotychczas pomieszczeń. Ujawnienie surowych, kamiennych elementów rzuciło zupełnie nowe światło na całokształt architektury. Na indywidualność wnętrza składają się także metalowe kolumny w odcieniu zieleni oraz konstrukcje stiukowych sufitów w tym samym kolorze, które wywołują w odbiorcy przekonanie o modernistycznej proveniencji budynku. Jednak wprowadzenie fragmentów z surowców naturalnych zmusza do kompromisu w ocenie stylu tego miejsca i stanowi nietuzinkowe połączenie dwóch różnych światów. W tym miejscu należy choćby wspomnieć o rotundzie d'Antin, zdumiewającej swoim ogromem i obfitością detalicznych zdobień, która w wyniku prac konserwatorskich zaświeciła nowym blaskiem. W przyszłości mam nadzieję poświęcić tej przebudowie osobny artykuł, teraz jednak tylko wspominam o niektórych zmianach, aby stworzyć zarys kontekstu oraz opisać moje wrażenia z pierwszej wizyty w niewielkim fragmencie tego budynku.

W nawiązaniu do nietypowego zestawienia odmiennych elementów architektury chciałabym przybliżyć dwie wystawy, które w ostatnim czasie (od 10 grudnia 2025 roku, czynne

1. <https://www.chatillonarchitectes.com/portfolio/nouveau-grand-palais-nouvelles-photos/>, dostęp: 02.12.2025, godz. 23:12

2. Do tychże wydarzeń zalicza się grudniowe otwarcie krytego lodowiska „Grand Palais des Glaces” (fr. Wielki Lustrzany Pałac), gdzie podczas jazdy na łyżwach można podziwiać główną halę wraz ze szklaną kopułą. Tafla lodu w zamkniętym obiekcie obejmuje powierzchnię ok. 2700m², co stanowi największą tego typu atrakcję na świecie. Dodatkowo w centrum lodowiska umieszczona jest replika najsłynniejszej paryskiej konstrukcji – wieży Eiffla. Za dnia wnętrze budynku wypełnia naturalne światło słoneczne, natomiast po zmroku staje się ona spektakularnym widowiskiem ze świetlnymi projekcjami w asyście muzyki.



fol. Aleksandra Kalmus

Claire Tabouret, projekty witraży do katedry Notre Dame (widok ogólny), 2025

do 15 marca 2026 roku) miały miejsce w galeriach 9 i 10.2, przynależących do gmachu Grand Palais, a które odwiedziłam zaraz po otwarciu. Wejście na krętą klatkę schodową znajduje się od strony Alei Winstona Churchilla. Mieszczą się tam dwie przestrzenie ekspozycyjne, położone prostopadle do siebie, połączone rotundą imienia Clarence Dillon, ozdobioną mozaikami i profilowanym sufitem. Dwie francuskie artystki, absolwentki tej samej szkoły wyższej École Nationale Supérieure des Beaux-Arts w Paryżu, działające jednak w zupełnie innych formach i zakresach, zostały zaprezentowane w galeriach w ramach wystaw indywidualnych, skrajnie różnych, jednak w jakiś sposób tworzących wspólną całość. Kolejność lub kierunek eksploracji nie są sugerowane, zatem zwiedzanie rozpoczęłam w sposób losowy. Mój wybór padł na salę, w której swoje prace umieściła Claire Tabouret – zwyciężczyni prestiżowego konkursu organizowanego przez Ministerstwo Kultury, którego laureat dostąpi zaszczytu dopisania się do artystycznej historii Francji – stworzenia sześciu witraży w dolnej części południowej nawy w zniszczonej przez pożar w 2019 roku paryskiej katedry Notre Dame. *D'un seul souffle* (fr. *Jednym tchem*), bo taki tytuł nosi jej wystawa, uchyla rąbka tajemnicy tego wielkiego przedsięwzięcia. Najważniejszym elementem zagospodarowania przestrzeni jest sześć kolosalnych makiet witraży w rozmiarze rzeczywistym 700 x 400cm każda). Oprócz wspomnianej głównej części, w ramach tej ekspozycji można podziwiać całe mnóstwo szkiców, wycinków, rozmaite narzędzia pracy, szczegółowe etapy powstawania prawdziwych już witraży (we współpracy z Atelier Simon-Marq, mającym siedzibę w Reims, które zobowiązało się do wykonania i zainstalowania ich w katedrze pod koniec 2026 roku). Artystka ujawnia także modeli, którzy udzielili swoich wizerunków postaciom występującym w scenach oraz w sposób precyzyjny ukazuje kolejne etapy tworzenia swojej części projektu. Jak sama przyznaje³, jest zafascynowana zmiennością obrazu, wrażeniem ruchu (dobrze znanym z twórczości Claude Moneta, co okazało się być w tym przypadku inspiracją).

Witraż oczywiście daje niezliczone możliwości osiągnięcia takiego efektu. Nieidealna szklana powierzchnia sprawia, że wszystko, co na niej umieszczone, jest dynamiczne. Światło, integralna część dzieła, jest tu drugim artystą, wciąż dostarczającym jego odbiorcy nowych doświadczeń wizualnych. Dobierając kolory należało respektować zarówno światło białe, neutralne – padające z zewnątrz, jak i wewnętrzne światło panujące w kościele. Tabouret odsłania kulisy przedsięwzięcia i zaprasza publiczność do środka swojego atelier, które zdaje się pozostawać na pełnych obrotach, w trakcie tworzenia. Taki był jej zamysł, utrzymanie całości scenografii w charakterze warsztatowym, i także odnosi się wrażenie, przebywając w tej przestrzeni. Pierwsze odczucie po wejściu do tej sali było dla mnie oczywiste: ten projekt mówi kolorem. Żywym, jednak precyzyjnie wyważonym, spójnym, obejmującym wszystkie elementy ekspozycji. Tabouret stworzyła obrazy pełne życia, dające poczucie ruchu. Pracowała preferowaną przez siebie techniką monotypii, która stanowi lwią część jej twórczości. Inspirowała się dokonaniem Violett-le-Duc (francuskiego architekta znanego z podjęcia się prac konserwatorskich w Katedrze Notre Dame po Rewolucji Francuskiej oraz stworzenia i umieszczenia nowej słynnej Iglicy⁴), pulsującym kolorem stylem Marca Cha-

3. Wypowiedź dla „Connnaissance des Arts”, hors-serie no 1147, s. 8 (wydanie specjalne pisma o sztuce „Connnaissance des Arts”).

4. Por. <https://www.notredamedeparis.fr/comprendre/architecture/la-fleche/>, dostęp: 20.12.2025, godz. 21:48



fot. Aleksandra Kalinus

Claire Tabouret, projekty witraży do katedry Notre Dame

galla, oraz swobodnym podejściem do ornamentacji na przykładzie La chapelle du Rosaire Henriego Matisse'a⁵.

Wszystkie witraże dotyczą tego samego motywu: przedstawiają Dzień Pięćdziesiątnicy, jedno z najważniejszych i tajemniczych świąt w chrześcijańskim cyklu rocznym. To niezwykle wydarzenie cechuje rozległa symbolika i podzielono je na sześć części. Tematyka tych dzieł nie jest prywatnym wyborem laureatki konkursu, ale została wyznaczona przez arcybiskupa paryskiego. Spirytualna ścieżka (którą subiektywnie w przypadku Zesłania Ducha Świętego uważam za wystarczająco skomplikowaną, gdyby się nad nią głęboko zastanowić, a co dopiero podjąć choćby próbę jej urzeczywistnienia za pomocą sztuki) stanowi fundament, któremu artystka starała się poprzez obrazy zapewnić odpowiednie wsparcie wizualne. Co istotne, każda ze scen jest ilustracją precyzyjnego wersetu z Pisma Świętego. Tekst z cytatem w języku angielskim został umieszczony na obiekcie znajdującym się bezpośrednio przed danym witrażem. Na każdą z makiet składa się około pięćdziesięciu mniejszych elementów, rozmieszczonych odpowiednio na jednym projekcie (respektując pierwotny kształt okien w katedrze) i łączących się w całość. Kontemplacja dzieł dostarcza przyjemnych wrażeń ze względu na światło, jakie znajduje się w pomieszczeniu galerii. Jest ono miękkie, ciepłe,

5. Por. <https://www.grandpalais.fr/fr/magazine/10-questions-claire-tabouret-lartiste-choisie-pour-realiser-les-vitraux-contemporains-de>, dostęp: 01.01.2026, godz. 17:11

zaprojektowane tak, by nie odbijało refleksów, zatem w najmniejszym stopniu nie zakłóca odbioru prezentowanych prac.

Jedna z makiet, która w szczególności przyciągnęła mój wzrok jest czwarty witraż, Chappelle Sainte-Geneviève, będący ilustracją tekstu z Pisma Świętego: „And divided tongues as of fire appeared to them”⁶ Scena ta, niezwykle symboliczna, przedstawia moment, w którym Duch Święty zstępuje na zgromadzonych Apostołów wraz z Maryją, i objawia się w postaci pojedynczych języków ognia, które spoczywają nad ich głowami. Najistotniejszą figurą tego obrazu jest Matka Jezusa. Umieszczona frontalnie do odbiorcy, w pozycji stojącej, ma ręce wzniesione w stronę nieba, rozłożone w geście całkowitego uwolnienia duchowego. Jej postura wskazuje na bijącą od niej wewnętrzną siłę. Rozpuszczone i rozwiane włosy dodają postaci dynamiki. Oczy wyrażają cierpienie z powodu śmierci syna⁷. W tle widoczni są uczniowie Jezusa, zjednoczeni i gotowi na przyjęcie Ducha Świętego. Całość, podobnie jak pozostałe witraże, utrzymana jest w kolorystyce niebiesko-żółto-czerwonej, aby stworzyć neutralne rozproszone światło, oraz harmonijnie wpisać się w to panujące już w katedrze.

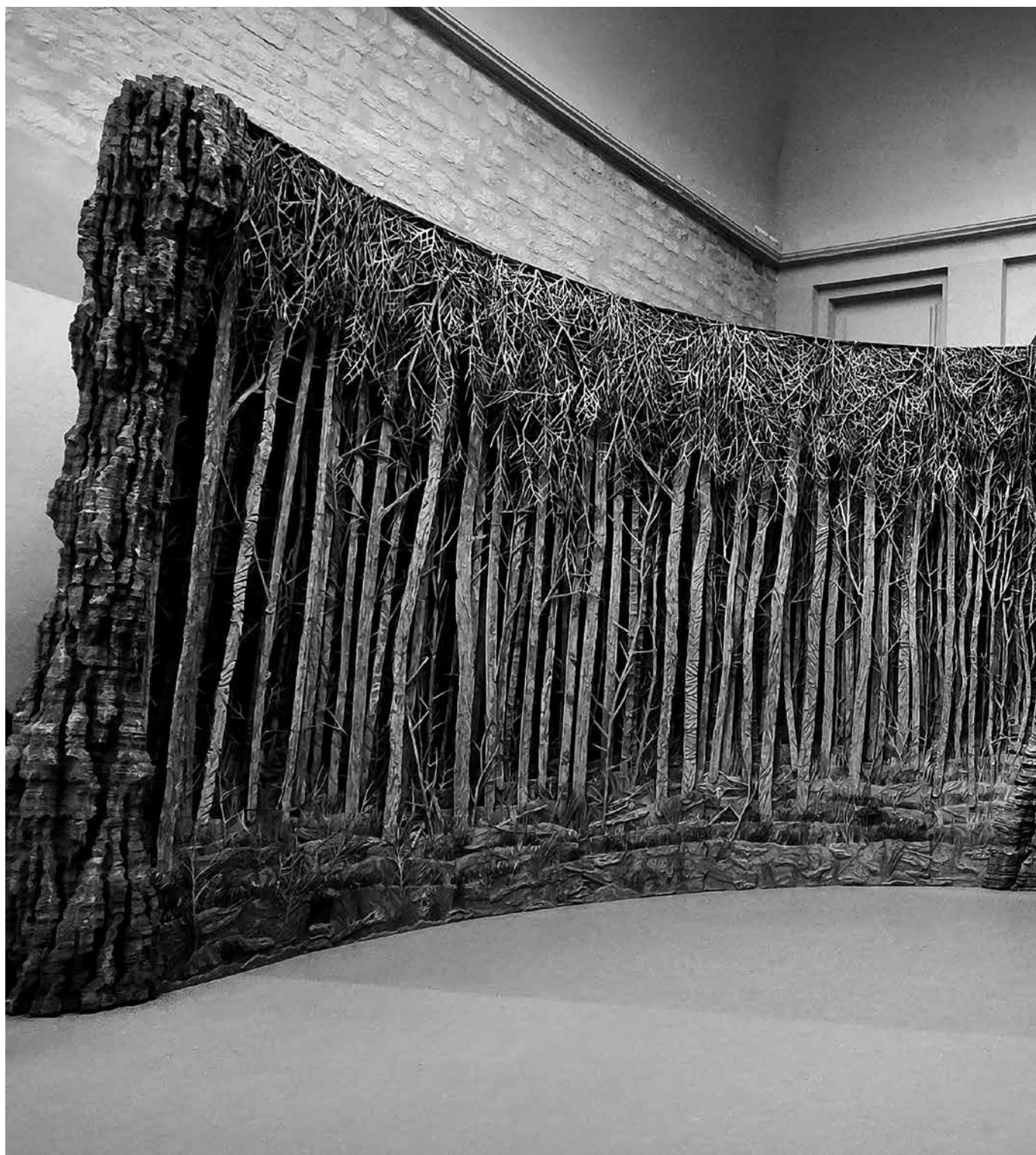
Wprowadzenie na stałe sztuki współczesnej do jednego z najsłynniejszych zabytków na świecie jest momentem przełomowym. Tam, gdzie zwykle nie ma miejsca na nowoczesność, na zmiany schematów, na wpłatanie inności, teraz znajduje się przestrzeń, by ustąpić nowemu. Zaznacza się kolejną epokę w sztuce, która dzieje się tu i teraz – być może w tym momencie nieco kontrowersyjna, kiedyś będzie stanowić coś bardzo konwencjonalnego. Nie ukrywam, że poczułam się zachęcona wejściem za kulisy tego ponadczasowego projektu w Grand Palais i oczekuję z niecierpliwością na montaż i oględziny dzieła w formie ostatecznej.

Druga ze wspomnianych wystaw, umieszczona w przestrzeni ekspozycyjnej tuż obok witraży Claire Tabouret, nosi tytuł *Grottesco*. Jej autorka, Eva Jospin, prezentuje w niej wykreowany przez siebie fantastyczny świat drzewnych instalacji. Są to głównie leśne pejzaże, jaskinie, ale i budowle architektoniczne, tworzone niemal wyłącznie z tektury jako materiału łatwo dostępnego i wdzięcznego plastycznie (niektóre z wytworów zawierają także inne przedmioty, takie jak nici, koraliki, tkaniny, kamienie czy muszle) – wszystkie one wypełniają jej atelier od kilkunastu lat. Surowość materiału tworzy kontrast z precyzyjnymi wycięciami, wiernie odwzorowującymi detale naturalnego krajobrazu. Te niezwykle misterne monumenty tworzą intrygujące i nowe środowisko, będące znakiem rozpoznawczym artystki. Scenografia wystawy została zaplanowana tak, by umożliwić odbiorcy swobodny spacer pośród jej rzeźb. Poruszanie się w zakrzywionej przestrzeni, by dodać dynamiki i naturalności promenadzie, wśród obiektów balansujących pomiędzy czymś organicznym a zupełnie nieznanym i nienazwanym, przypomina wędrówkę po mrocznym ogrodzie pełnym tajemnic. Tak jak w przypadku uprzednio opisywanej ekspozycji, wewnątrz sali jest oświetlane wyłącznie światłem dziennym. Dostaje się ono do środka przez matowe szkło dachu, co daje oryginalny, bezrefleksowy efekt rozproszenia, potęgujący poczucie przebywania na łonie natury.

Muszę przyznać, że pierwsze zetknięcie się z jej pracami natychmiast przywiodło mi na myśl twórczość Magdaleny Abakanowicz, zwłaszcza jej dziewiętnaście monumentalnych

6. Tłum. „Ukazały się im też języki jakby z ognia, które się rozdzieliły” Dz 2,3 *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* w przekładzie z języków oryginalnych [Biblia Tysiąclecia]. Dz 2,3, s. 1244.

7. „Connaisance...” s. 31.



Eva Jospin, *Panorama*, 2025, tekstura, 480 x 900 x 450 cm

paneli zatytułowanych *Bois le Duc*, wykonanych w latach 1970–1971⁸. Różnią się one oczywiście wykorzystanym materiałem, teksturą, koncepcją... jednak nie mogłam oprzeć się

8. Gobelin ten, największe i najbardziej monumentalne dzieło Magdaleny Abakanowicz, wisi w budynku Rządu Prowincji Brabancji Północnej w s-Hertogenbosch.



fot. Aleksandra Kaimus

wrażeniu podobieństwa do tychże dzieł podczas zwiedzania omawianej wystawy. Dodam, że w obydwu przypadkach zacierają się granice między sztuką a naturą; sposób prezentacji i oświetlenie obiektów są zbliżone. W odróżnieniu od polskiej artystki, Eva Jospin operuje jako głównym budulcem kartonem, a nie tkaniną (choć i ta pojawia się w instalacjach, sta-



Eva Jospin, *Grottesco*, 2025, karton



fot. Aleksandra Kalinus

Eva Jospin, *Grottesco*, (fragmenty) 2025, karton

nowiąc nowe medium w jej atelier), oraz formą jako najważniejszym środkiem wyrazu. Jej prace, choć pozbawione ruchu, zachowują pewną zmienność. Artystka z sukcesem stworzyła złudzenie naturalności swoich budowli. Pierwotne przestrzenie, takie jak jaskinie, po chwili obserwacji zdają się nosić cechy prawdziwych budynków i po zbadaniu detali okazują się hybrydowym, nieokreślonym tworem. To zjawisko widać wyraźnie na przykładzie groty, będącej największym i centralnie umieszczonym monumentem zatytułowanym *Duomo*. Jest to nawiązanie do Domus Aurea i Panteonu w Rzymie. Pierwsze spojrzenie przywodzi na myśl ruiny. Widzimy skałę, z jej pozornie kamienną fakturą i nieregularnie wydrążonym wejściem. Jest ona jednak zwieńczona kopułą – ewidentnym elementem architektonicznym, co sprawia, że nazwanie tego, co właściwie widzimy, jest trudniejsze.

Z zewnątrz widać także kilka wgłębień, przypominających okna, jednak porośniętych czymś w rodzaju pnączy. Gdy zajrzemy do środka, odkrywamy złożoność i różnorodność wnętrza, które jest miejscowo oświetlone ciepłym, pomarańczowo-żółtym odcieniem. Sklepienie, skonstruowane z materii zdającej się spływać po ścianach, u szczytu zawiera okrągły otwór, z którego zwisają niezwykle realistyczne „gałęzie”. W czeluściach można dostrzec także kilka nisz, cokołów czy wydrążonych wnęk, w których z kolei znajdujemy przedmioty, takie

jak muszle, kamienie lub rozmaite kształty, np. tekturowe stalaktyty, stalagmity, krople oraz roślinność – wszystko wycięte z chirurgiczną precyzją i obfitujące w nagromadzenie tekstur. Charakter jaskini jest wielopowierzchniowy, zarówno dosłownie, jak i metaforycznie. Nie sposób określić, czy znajdujemy się pod ziemią, w wodzie, czy też w budynku. Przywodzi to na myśl wędrówkę po dziwnej i zagadkowej przestrzeni, w której fantazja przeplata się z architekturą i zmusza do poszukiwań jakiegoś punktu odniesienia. Artystka, w wywiadzie udzielonym na potrzeby wystawy w Grand Palais, opisuje to w następujący sposób: „Moje dzieła oferują podróż do niewyjaśnionego i niewyczerpanego źródła: nigdy go nie znajdujemy i to właśnie ta tajemnica sprawia, że wracamy do niego. Liczy się doświadczenie każdego z nas, a nie przekazanie konkretnego przesłania”⁹. W kontekście tych rozważań warto dodać, że to właśnie ten indywidualizm relacji widza z dziełem nadaje mu sens. Swobodny spacer wśród przestrzeni pierwotnych, takich jak las czy groty, zawarta w nich roślinność i wszelka materia przywołująca na myśl pradawne środowisko naturalne, odnosi się do czegoś absolutnie fundamentalnego, drzemącego głęboko w ludzkim istnieniu i inicjuje swojego rodzaju spirytualną podróż w głąb siebie. Zwłaszcza jedno z dzieł przyciąga wzrok swoją niezwykle realistyczną imitacją rzeczywistości: *Panorama*, czyli wycięte formy drzewne, o wymiarach 480x900x450cm i przedstawione w formie półokręgu, która stanowi odwołanie do starożytnego teatru. Archaiczny las osadzony w nowoczesnym anturażu, powoduje dziwne uczucie przebywania w metaforycznym muzeum i wieńczy wystawę, tym samym definiując charakterystyczny styl Evy Jospin.

Otwarcie unikatowego Grand Palais w nowej odsłonie stanowiło najważniejszy punkt na tegorocznej kulturalnej mapie Paryża. Przemiana dotyczyła zarówno fizycznej strony budynku, jak i charakteru wydarzeń sezonowych, takich jak choćby wprowadzenie na stałe przestrzeni dedykowanych dzieciom i rodzinom, co jest nową i potrzebną inicjatywą. Te dwie wystawy, opisane w tym artykule, teoretycznie będące tak różne od siebie, zarówno pod względem motywu, formy, technik, jak i prezentacji, mają jednak pewien wspólny mianownik. Obie zachęcają do wędrówek do źródła, wnętrza swojego ja, choć każda z nich robi to na własny, specyficzny sposób. *D'un seul souffle* i *Grottesco* to swoisty mariaż dwóch różnych światów, z całą pewnością wart podjęcia się tych mentalnych eksploracji, co z czystym sumieniem subiektywnie odnotowuję i oczekuję na dalsze etapy podróży.

9. Tekst oryginalny w języku francuskim : «Mes œuvres offrent un voyage vers une source inexpliquée et inépuisable : on ne la trouve jamais et c'est ce mystère qui nous y ramène. Ce qui compte, c'est l'expérience vécue par chacun, plus que la transmission d'un message précis». Jest on dostępny w wywiadzie przeprowadzonym z artystką, umieszczonym w oficjalnej witrynie Grand Palais (tłum. moje - A.J.K.).



Aleksandra J. Kalmus jest absolwentką Wydziału Sztuki Uniwersytetu Technologiczno-Humanistycznego im. Kazimierza Pułaskiego w Radomiu (obecnie Uniwersytet Radomski) oraz Uniwersytetu Jana Evangelisty Purkyně w Ústí nad Labem. Pracowała jako instruktor terapii zajęciowej w zakresie artystycznym. Zajmuje się malarstwem i rysunkiem oraz prowadzeniem indywidualnych warsztatów w tych dziedzinach.

PUNKTY ZWROTNE

Wystawy *Fotografia subiektywna i Fotografowie poszukujący*¹

W 1948 roku na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie Rada Profesorów poparła wniosek Józefa Dańdy² o zatrudnienie, argumentując, że znajomość fotografii będzie studentom przydatna w dokumentowaniu prac własnych lub dzieł innych artystów. W tym samym roku, niecały kilometr dalej – w Pałacu Sztuki – otwarta została / *Wystawa Sztuki Nowoczesnej*. Obok dzieł Tadeusza Kantora i Jerzego Nowosielskiego znalazły się tam fotografie będące samodzielnymi dziełami sztuki, jak abstrakcyjne prace Zbigniewa Dłubaka i Fortunaty Obrąpalskiej³.

Podobna sytuacja, w której ujawniły się dwa podejścia do fotografii – choć bliskość zdarzeń miała tu bardziej czasowy charakter – miała miejsce na przełomie lat 60. i 70. ubiegłego wieku. W 1968 w Biurze Wystaw Artystycznych w Krakowie zaprezentowano wystawę „Fotografia subiektywna”, a w 1971 w prowadzonej przez Janusza i Marię Boguckich Galerii Współczesnej „Fotografowie poszukujący”.

Z jednej strony obie wystawy były silnym wyrazem tendencji, które już od pewnego czasu istniały w sztuce, z drugiej „Fotografia subiektywna” stała się podsumowaniem dekady lat 60., a „Fotografowie poszukujący” zapowiadała zjawiska artystyczne, które w pełni wybrzmiały w latach 70., w szczególności pełniejsze włączenie fotografii w nurt sztuki współczesnej. Ponadto udział wielu artystów w obu wystawach pozwala uwidocznić zmianę ich postaw twórczych.

Żadna z nich nie znalazła jednak wystarczającego oddźwięku w środowiskach niezwiązanych bliżej z fotografią. Choć wymieniane są w opracowaniach dotyczących historii sztuki, to bardzo powierzchowne ich opracowanie umniejsza wkład, który każda z nich wniosła do polskiej sztuki powojennej. Wśród przyczyn tego stanu należy wymienić nie tylko niewystarczającą recepcję wśród ówczesnych krytyków, ale także niezrozumienie przez nich obu wystaw.

Mimo to właśnie przede wszystkim artykuły krytyczne są podstawowymi – pierwotnymi – źródłami pozwalającymi na opis wystaw. „Fotografii subiektywnej” recenzje poświęcili Urszula Czartoryska (*Bardzo ważna wystawa*)⁴ oraz Wiesław Hudon („*Wariaci*” i *egzaltowani*)⁵

1. Artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej *Wystawy „Fotografia subiektywna” i „Fotografowie poszukujący” jako punkty zwrotne fotografii polskiej przełomu lat 60. i 70. XX wieku* obronionej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2018 r. Promotorem pracy był prof. dr hab. Tomasz Gryglewicz, którego pamięci chciałbym ten artykuł zdedykować.

2. Józef Dańda był artystycznym spadkobiercą Jana Bułhaka, por. *Kresowe miasta i miasteczka. Fotografie Józefa Dańdy*, [Bytom, b.r.], s. 7., <https://muzeum.bytom.pl/wp-content/uploads/2016/11/impozycja-katalog-kresowe-miasta-i-miasteczka.pdf> [dostęp: 7 II 2026].

3. A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012, s. 62-63.

4. U. Czartoryska, *Bardzo ważna wystawa*, „Fotografia”, 1968, nr 11

5. W. Hudon, „Wariaci” i egzaltowani, „Fotografia”, 1968, nr 12, s. 267-276.



fot. Grażyna Rutowska, zbiory Narodowego Archiwum Cyfrowego

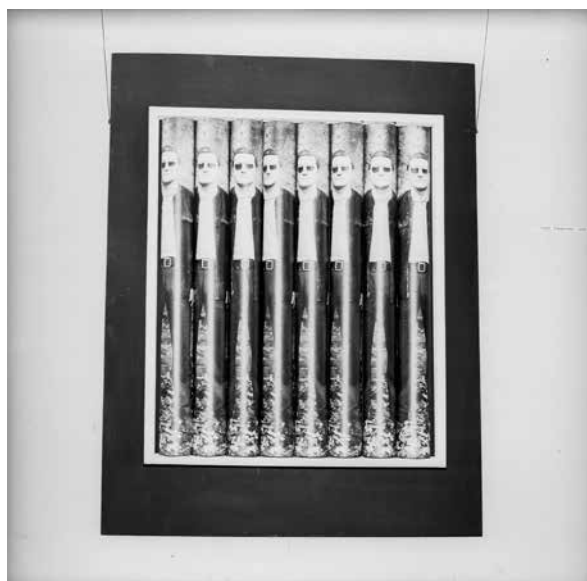
Widok wystawy *Fotografowie poszukujący*

zamieszone odpowiednio w listopadowym i grudniowym numerze miesięcznika „Fotografia”. Towarzyszyły im reprodukcje niektórych z pokazywanych prac oraz zdjęcia ekspozycji autorstwa Elżbiety Tejchman.

Dla Urszuli Czartoryskiej „Fotografia subiektywna” to wystawa, na której skrytykowały się tendencje, które były już obecne w polskiej fotografii, teraz jednak pojawiły się z pełnym przekonaniem. Dostrzega tam obecność pozycji wtórnych, które zbyt tolerancyjnie zaproszono do udziału, dalej jednak zaznacza, że całość wystawy była udana, lecz zabrakło na niej dwóch rzeczy: wyjścia poza ramy pojedynczego zdjęcia oraz braku reakcji uczestniczących w niej fotografów na zjawiska współczesne⁶. Bardziej krytyczny w stosunku do wystawy był Wiesław Hudon, który fotografią zajmował się nie tylko jako krytyk, ale też jako artysta. Wielu pracom zarzucał zapóźnienie, a ich autorom brak reakcji na współczesność. Zaznacza

6. U. Czartoryska, *Bardzo ważna...*, dz. cyt., s. 244, 247.

fot. Grażyna Rutowska, zbiory Narodowego Archiwum Cyfrowego



Wystawa *Fotografowie poszukujący*,
Józef Robakowski, Rolki, 1970



Wystawa *Fotografowie poszukujący*,
Józef Robakowski, Krzesło, 1970

jednak, że nie postuluje wytyczania przez każdego z twórców nowego kierunku w sztuce, a dostosowanie swojej twórczości do współczesnych wymogów myślenia⁷.

Recenzje są też najbardziej znanym źródłem omawiającym wystawę „Fotografowie poszukujący”, o której również w „Fotografii” pisali Urszula Czartoryska (*Czego fotografowie poszukują?*)⁸ oraz Alfred Ligocki (*Podróż do kresu fotografii artystycznej*)⁹. Mniej znanymi źródłami są dokumenty przechowywane w prowadzonym przez Fundację Archeologia Fotografii. Archiwum Zbigniewa Dłubaka. Największą wartość dla rozpoznania ówczesnej recepcji wystawy mają: tekst Janusza Boguckiego *Fotografowie poszukujący*, oraz list Józefa Robakowskiego do Zbigniewa Dłubaka z 17 lutego 1971 roku, wraz z dołączonymi do niego recenzjami autorstwa studentów I roku Wydziału Operatorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi.

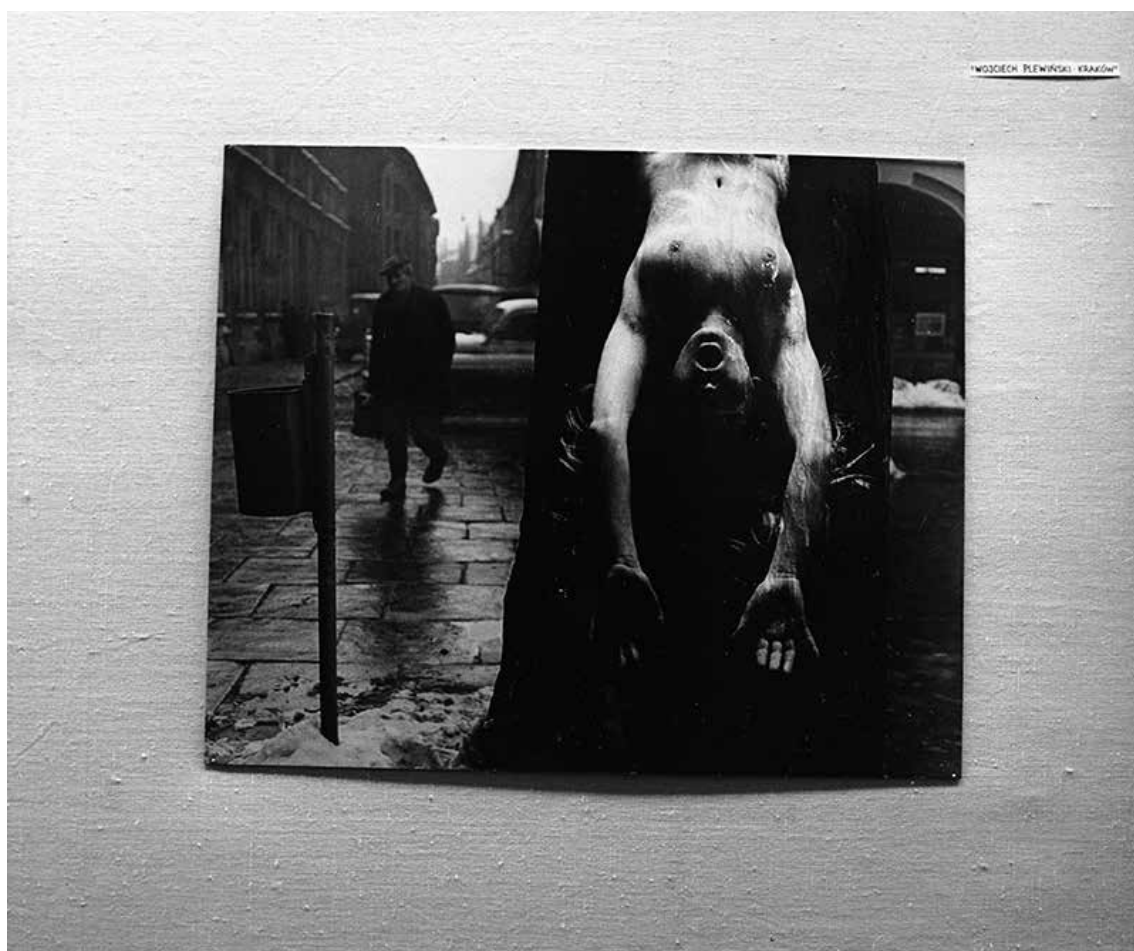
Z jednej strony wystawa spotkała się z dużym zainteresowaniem – była ona, w opinii Janusza Boguckiego kierującego Galerią Współczesną, nie tylko sukcesem frekwencyjnym, ale stała się również przedmiotem zacieklej dyskusji, także w samym środowisku fotografów. Mimo, że Bogucki właśnie w różnorodności upatrywał jednej z przyczyn sukcesu wystawy, to krytykował jednak „ów zbytek liberalizmu w wyborze dzieł sztuki, który gmatwał jej artystyczny charakter i obciążał pewną liczbą eksponatów błahych”¹⁰. Do podobnych wniosków doszła Urszula Czartoryska, która również zauważyła, że oprócz prac wartościowych, znalazły się na niej prace gorsze, często epigońskie i banalizujące najlepsze dzieła pokazane na wystawie „Fotografia subiektywna”. Bogucki krytykował jednak również niektóre z pokazanych na wystawie prac o charakterze obiektów plastycznych tworzonych z udziałem fotografii, uważając, że większości tego typu obiektów dominowała estetyczno-techniczna pomysł-

7. W. Hudon, dz. cyt., s. 268, 276.

8. U. Czartoryska, *Czego fotografowie poszukują?*, „Fotografia”, 1971, nr 6, s. 123-133 i 138-140.

9. A. Ligocki, *Podróż do kresu fotografii artystycznej*, „Fotografia”, 1971, nr 7, s. 147-155.

10. J. Bogucki, *Fotografowie poszukujący*, s. 4-5 maszynopis w zbiorach Archiwum Zbigniewa Dłubaka.



fot. Grażyna Rutowska, zbiory Narodowego Archiwum Gyfrowego

Wystawa *Fotografowie poszukujący*, Wojciech Plewiński, przełom lat 60. i 70. XX w.

wość, choć zauważył, że również wśród eksponatów o bardziej tradycyjnym charakterze znalazło się dużo jałowego estetyzmu.

Recepcja wystawy ujawnia fundamentalny spór o status fotografii w Polsce przełomu lat 60. i 70.: między jej rozumieniem jako medium autonomicznego a traktowaniem jej jako narzędzia działań plastycznych i konceptualnych.

Najlepiej o wystawie wypowiadała się Czartoryska. Zwracając uwagę, że fotografowie w niewystarczającym stopniu obserwują zmiany w sztuce, pozytywnie oceniła zmiany, jakie zaszły od czasu „Fotografii subiektywnej”. Zauważyła ściślejsze zintegrowanie fotografii z plastyką, m.in. poprzez uczynienie z fotografii elementu działań plastycznych.

Negatywnie wystawę ocenił Alfred Ligocki, który swojej recenzji nadał dużo mówiący tytuł *Podróż do kresu fotografii artystycznej*. O wystawie wypowiadał się w sposób niemalże pogardliwy, a pokazane na niej prace nazywał zjawiskami patologicznymi, oskarżając je o prymitywizm i rubaszny humor, którymi miała cechować się *Kąpiel wg Ingesa* braci Janickich, a także o wsteczność, którą widział w sięganiu do zdobyczy dadaizmu. Na podobne zarzuty stawiane przez Ligockiego w artykule *Niefortunne zmartwychwstanie*¹¹, w którym nawiązywał również do wystawy „Fotografia subiektywna”, odpowie Józef Robakowski

11. A. Ligocki, *Niefortunne zmartwychwstanie*, „Fotografia”, 12/1970 s. 267-269 i 281-282.

tekstem *Myśliwi, chwytajcie za strzelby!*, w którym zarzut wsteczności odeprze w sposób retorycznie bardzo udany: „Pragnę przypomnieć, że w założeniach tej wystawy nie było mowy o wystąpieniu awangardy polskiej. Nic też dziwnego, że pojawiło się tam [na wystawie „Fotografia subiektywna”] wiele prac tradycyjnych i nieaktualnych, prezentowaliśmy bowiem [Grupa Zero-61] na niej zestaw fotogramów będących wynikiem długoletnich poszukiwań. Była to jednak wystawa niezwykle ważna dla ruchu fotograficznego, gdyż spowodowała pobudzenie »zakrzepłych« już od dłuższego czasu indywidualności twórczych”. Ligockiemu, zarzucającemu spowodowanie przez wystawę ożywienia jedynie w gronie fotografów dążących do integracji fotografii z plastyką odpowiada, że zabrania aktywności artystycznej, która mu „osobiście i nieobiektywnie” się nie podoba¹².

Wyraz negatywnym odczuciom podobnym do wyrażanych przez Ligockiego dali w swoich recenzjach wyraz studenci, autorstwa których recenzje i komentarze zostały przez Robakowskiego uznane za najciekawsze i wysłane do Zbigniewa Dłubaka z sugestią opublikowania w „Fotografii”, do czego jednak nie doszło¹³. W większości prac widoczne jest przede wszystkim oskarżenie o zdradę natury medium fotograficznego (Kapusta, Muszyński, Wełnicki, który jednak najszerzej i najgłębiej analizuje relacje pomiędzy fotografią i sztuką, oraz Wichłacz). Wykorzystywanie fotografii w realizacjach plastycznych jest dozwolone, o ile dochowuje wierności jej naturze (Wełnicki, Wichłacz). Prace zaprezentowane na wystawie to już nie fotografia, a plastyka, która z fotografią ma wspólny jedynie element techniczny (Kapusta, Muszyński, Wełnicki, Wichłacz) – jak nawet stwierdził Łomnicki, nie mógł w zaaranżowanej przestrzeni Michała Boguckiego i Jacka Laskusa, w której fotografii towarzyszyły dźwięk i światło, skupić się na oglądaniu użytych do jej zbudowania zdjęć. Ścisłe określanie natury fotografii wiąże się tu również z podkreśleniem jej autonomiczności i szczególnego statusu (Kapusta, Muszyński, Wełnicki, Wichłacz). Fotografia ma być sztuką realistyczną (Kapusta, Muszyński, Wełnicki). Za wzór podawana jest twórczość Henri-Cartiera Bressona i agencji Magnum, której dokonania Muszyński nazwał prawdziwie poszukującymi. Tego typu fotografia została przez niego uznana również za główny nurt w światowej fotografii. Co ciekawe – podobnie jak u Ligockiego – w recenzjach znalazło się również oskarżenie pokazanych na wystawie prac o wtórność w stosunku do kierunków awangardowych 1. poł. XX wieku (Kapusta, który stwierdził nawet „Już pół wieku temu powstawały prace, które na swoje czasy były nowością, innym rozumieniem fotografii; czym więc można zadziwić dzisiaj”, Wichłacz) lub że „czerpiąc z nich, zaprzepaścili autonomiczność pojedynczej fotografii, co nie miało miejsca w dadaizmie i surrealizmie” (Wichłacz). Tylko jedna osoba (Wichłacz) dostrzegła pojawienie się na wystawie tendencji konceptualnych. Wyraziła przy tym swoją negatywną ocenę tego zjawiska, argumentując, że „takie poszukiwania doprowadziły do jakiegoś kresu”. Jedynie Łomnicki, Muszyński i Wełnicki zaakceptowali wystawę, choć w różnym stopniu i zaznaczając jednak, że jest to bardziej plastyka niż fotografia.

Głos pokolenia studentów, dla których fotografia pozostawała medium realistycznym, a jej wykorzystanie w innych realizacjach stanowiło zagrożenie dla jej tożsamości, wskazuje, że wystawa miała charakter formujący, przyspieszając redefinicję fotografii w sztuce polskiej.

12. J. Robakowski, „*Myśliwi, chwytajcie za strzelby!*”, „Fotografia”, 1971, nr 3, s. 55-56.

13. Autorzy prac: Bogusław Kapusta – brak tytułu, Jacek Koprowicz Recenzja, J. Łomnicki Recenzja z wystawy p.t. „Fotografowie poszukujący”, J. Muszyński *Fotografia jest sztuką rzeczywistości*, Wojciech Wełnicki *Rozważania po obejrzeniu wystawy „Fotografowie poszukujący”* oraz Zb. Wichłacz Recenzja z wystawy „Fotografowie poszukujący”. Rękopisy i maszynopisy w zbiorach Archiwum Zbigniewa Dłubaka. Odwołania w nawiasach w tekście.



fot. Grażyna Rutowska, zbiory Narodowego Archiwum Gyfrowego

Wystawa *Fotografowie poszukujący*, Zofia Rydet, przełom lat 60. i 70. XX w.

Odpowiedź na te zarzuty można było znaleźć na samej wystawie – był nim *Zapis bromowy* braci Janickich, który był zapisem ich działań w Galerii Foksal w 1969 r. Przy udziale publiczności czternastometrowy pas światłoczułego papieru naświetlono odciskiem ciała

modelki i wywołano, a następujące po sobie fazy ruchu opisano godzinami. Gotowy obiekt opatrzony został zaleceniem *Do przewijania*¹⁴. Jak zauważa Adam Sobota, *Zapis bromowy i Kąpiel według Ingresa* to nacechowana ironią odpowiedź na tendencje dokumentalne i powielające, sprowadzające sztukę do czynności banalnych¹⁵.

„Fotografowie poszukujący” to pierwsze wśród polskich wystaw pole eksperymentów z fotografią, prowadzące do redefinicji jej funkcji artystycznej. Tymczasem już sam tytuł wystawy „Fotografia subiektywna” w oczywisty sposób nawiązuje do koncepcji fotografii subiektywnej Otto Steinerta¹⁶. Chciał on tą ideą sięgnąć do dziedzictwa Bauhausu i rozwijania nowej rzeczywistości w fotografii¹⁷, nie sformułował jednak szczegółowego programu ruchu, a gdy sam mówił, że obejmuje ona „wszystkie dziedziny osobistej fotograficznej kreacji od abstrakcyjnych fotogramów do psychologicznie pogłębianego i wizualnie komponowanego reportażu”¹⁸, otwierał go właściwie na większość możliwych tendencji. Przez to „fotografia subiektywna” stała się terminem-parasolem, pod którym można było ukryć większość fotografii artystycznej, a kolejne wystawy rozczarowywały Steinerta, choć miał nadzieję na wykrystalizowanie się z czasem konkretniejszych założeń ruchu¹⁹. Za podstawową różnicę pomiędzy fotografią a sztuką uznawał nieustanny kontakt tej pierwszej z rzeczywistością²⁰.

14. J. Bogucki, *Fotografowie poszukujący*, maszynopis.

15. A. Sobota, *Nowe horyzonty w nowych mediach. Zjawiska sztuki polskiej w latach 1945-1981*, Wrocław 2017, s. 201-202.

16. W. Hudon, „Wariaci” i egzaltowanie, dz. cyt., s. 268.

17. J. Busza, *Wobec fotografów*, Warszawa 1990, s. 20.

18. *Fotografia* [w:] *Słownik Terminologiczny Sztuk Pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, Warszawa 2003, s. 121.

19. W. Hudon, „Wariaci” i egzaltowanie, dz. cyt. s. 268.

20. H. Brzeska, *Otto Steinert i uczniowie*, „Fotografia”, 1968, nr 3, s. 61.



fol. Grażyna Rutowska, zbiory Narodowego Archiwum Gyfrowego

Wystawa *Fotografowie poszukujący*, Zofia Rydet, przełom lat 60. i 70. XX w.

Na grunt polski ruch ten został przeszczepiony w sposób intuicyjny, bez realnej znajomości jego źródeł, i zyskał miano „fotografii kreacyjnej”²¹.

Takie rozumienie możliwości fotografii artystycznej jest wyraźnie widoczne na wystawie „Fotografia subiektywna”, choć, jak zauważyła Czarторыska, pokazane na niej prace od niemieckiego pierwowzoru dzieli dość duży dystans²².

Kilka miesięcy po „Fotografii subiektywnej” miesięcznik „Fotografia” poprosił o wypowiedzi nt. wystawy Grupy Zero-61 w Starej Kuźni w Toruniu. Jedną z odpowiadających osób był jej członek – Wojciech Bruszewski. W swoim komentarzu zanegował on odrębność fotografii jako sztuki oraz istnienia jakiejś jej specyfiki. Uznaje on ją za jedynie kolejną technikę fotograficzną, dla przykładu identyfikując odbicie twarzy Chopina na jego masce pośmiertnej ze zdjęciem²³. W podobny sposób niedługo potem wypowiadał się Robakowski z okazji wystawy „Formy fotograficzne” prezentowanej w czerwcu 1970 r. w Salonie Wystawowym Łódzkiego Towarzystwa Fotograficznego, na której znalazła się również część dzieł pokazanych później na wystawie „Fotografowie poszukujący”. Według niego to, co decydowało o odrębności fotografii – zdolność odwzorowywania – straciło w tamtych czasach na znaczeniu, a wiązanie jej z prawdziwością odbicia rzeczywistości traci sens w warunkach postępu technicznego. Postuluje więc odejście fotografii „od schematów narzuconych funkcją znaczeń informacyjnych w kierunku uczynienia formy fotografii jej treścią i uznania jej za kolejny środek wyrazu plastyki”²⁴.

Szczególnie podczas wystawy „Fotografowie poszukujący” zarysowały się dwie wizje fotografii artystycznej: pierwsza, Urszuli Czarторыskiej, w której dochodzi do zintegrowania fotografii z plastyką, podążając jednocześnie za jej najnowszymi trendami, oraz druga, Alfreda Ligockiego, zwolennika autonomiczności obrazu fotograficznego.

Awangardowi twórcy lat 60. odrzucili koncepcję Clemente’a Greenberga i przestali respektować czystość i swoistość środków artystycznych, rodzaje artystyczne traktowali bardziej jak wskazówki pomocne przy wyborze środków, które zastosują w swoich realizacjach. Grzegorz Działowski omawiając rzeźbę lat 70., uznał za stosowne zastosowanie do zachodzących w niej przemian heglowskiego terminu *Aufhebung*, oznaczającego Zniesienie, rozumiane jako przekroczenie go²⁵.

Wydaje się, że te rozważania można przenieść na fotografię, która zaczęła wtedy funkcjonować w obrębie szerszej struktury, co wzbudziło na wystawie tak wiele kontrowersji. Znaczenie wystawy „Fotografowie poszukujący” polega w znacznej mierze na sile, z jaką ujawniły się na niej pewne tendencje, które do tej pory nie znalazły w polskim ruchu wystawowym tak znaczącej reprezentacji, szczególnie jeśli chodzi o wykorzystanie fotografii. Omawiana wystawa jest w literaturze przywoływana najczęściej właśnie jako punkt zwrotny w historii fotografii polskiej, choć niestety pomijana jest w historii sztuki. Wystarczy wspomnieć dotyczące wystawy polemiki, w których, niezależnie od zawartej w nich oceny, zwracano uwagę przede wszystkim na użycie fotografii w realizacjach plastycznych, które, choć pojawiały się już wcześniej w historii polskiej sztuki, tu właśnie najsilniej doszły do głosu na

21. J. Busza, *Wobec fotografów*, dz. cyt., s. 20-21.

22. U. Czarторыska, *Bardzo ważna wystawa*, dz. cyt., s. 244.

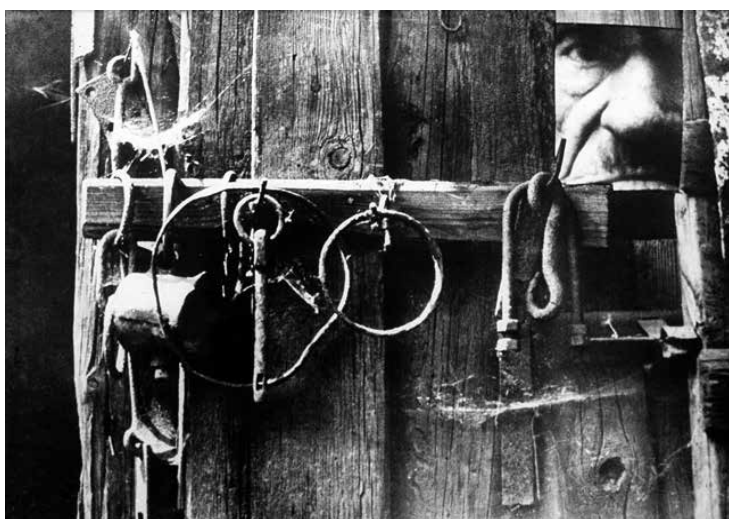
23. *W Starej Kuźni*, „Fotografia”, 1969, nr 9, s. 204 i 210.

24. J. Robakowski, *Z okazji indywidualnej wystawy „form fotograficznych” – Salon Wystawowy ŁTF maj – czerwiec 1970r.*, „Fotografia”, 1970, nr 8, s. 174.

25. G. Działowski, *Rzeźba w latach siedemdziesiątych*, „Rzeźba Polska”, 1989, s. 28-32.

wystawie o charakterze bardziej przeglądowym. Za punkt przełomowy wystawę uznawała przede wszystkim Urszula Czartoryska, której działalność już w latach 60. zapowiadała zmiany w rozumieniu fotografii. Jak zauważa Karolina Ziębińska-Lewandowska, choć krytyczka tu nigdy nie porzuciła poglądu o realizującej się w reportażu dokumentalności jako przyrodzonej cesze fotografii, dostrzegła jej znaczenie w plastyce²⁶.

Przekroczenie granicy fotografii jako medium Zbigniew Dłubak postulował już w 1948 roku: „Zamiast marginesowego traktowania tych czynników – trzeba zwrócić się w ich stronę i w nich szukać możliwości traktowania fotografii – uczynienia z niej formy plastycznej wysokiej jakości. Takie postawienie sprawy przyczyni się do zmiany jej dotychczasowego niewolniczego stosunku do natury. Rzeczywistość wtedy stać się może w pełnym tego słowa znaczeniu artystycznym tworzywem nie tylko nie ograniczającym nas do zakresu bezpośrednio oddanych obrazów natury, ale przeciwnie, otwierającym perspektywy nowych środków wyrazu plastycznego – nieosiągalnych w innych dziedzinach sztuki²⁷.



© Zofia Augustyńska-Martyniak, zbiory Fundacji im. Zofii Rydet, CC BY-NC-ND 3.0 PL

Fotografia subiektywna: Zofia Rydet, Z cyklu *Świat uczuć i wyobraźni*, 2. poł. I. 60. XX w.

Przekraczanie granic medium fotografii znalazło swój wyraz w realizacjach takich jak *environment* i instalacje. *Environment*, rozumiane jako na takie zaaranżowaniu przestrzeni wystawowej, przy użyciu oddziaływujących na różne zbiory elementów tak, aby umieścić odbiorcę w przestrzeni symbolicznej²⁸, reprezentowały na wystawie dwie realizacje: Zbigniewa Dłubaka i Michała Boguckiego.

Ekspozowana na omawianej wystawie *Ikonosfera III* Zbigniewa Dłubaka nie była tak rozbudowana jak dwie poprzednie. *Ikonosfera I* miała formę labiryntu zbudowanego z fotografii należących do cyklu *Egzystencje* oraz aktów i zdjęć najbliższej przestrzeni artysty. *Ikonosfera II* wymuszała fizyczny kontakt widza z dziełem sztuki, gdyż do zaaranżowanej przestrzeni wchodziło się, przechodząc przez przecięte fotografie przedstawiające kobiece akty. *Ikonosfera III* składała się z zawieszonych naprzeciwko siebie aktów w lustrzanym odbiciu²⁹.

26. K. Ziębińska-Lewandowska, *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989*, Warszawa 2014, s. 252–253.

27. Cytat za: W. Hudon, „Wariaci” i egzaltowanie, dz. cyt., s. 267.

28. K. Łyszcz, *Fotografia w działalności rzeźbiarskiej po 1945 r. Medium – przestrzeń – idea*, „Rzeźba Polska”, 2008, t. XIII, s. 44–45.

29. https://faf.org.pl/galleries/zbigniew-dlubak/tworczosc/?utm_source=chatgpt.com [dostęp: 7 II 2026].

Niestety, dużo mniej wiadomo o drugim pokazanym na wystawie *environment*, wspomniane jest ono jedynie w jednej z recenzji przesłanych Dłubakowi przez Robakowskiego. Miała ona mieć formę labiryntu, w którym Michał Bogucki umieścił zdjęcia Jacka Laskusa oraz lustra, a wszystko to oświetlił czerwonym światłem³⁰.

Choć próby zaaranżowania *environment*, również takie, w których wykorzystywano fotografię, pojawiały się już wcześniej w sztuce polskiej, to instalacje, przyjął relacyjność za ich cechę konstytutywną³¹, to pojawiły się one dopiero na wystawie „Fotografowie poszukujący”. Były to *Zapis bromowy* braci Janickich oraz *Rolki* Józefa Robakowskiego. Jak zauważa Kazimierz Łyszcz, medium rzeźbiarskie w latach sześćdziesiątych (choć początku tego procesu należy szukać w działaniach Wielkiej Awangardy) XX wieku było coraz intensywniej przenikane przez inne media, co jest działaniem komplementarnym w stosunku do zanikania granicy pomiędzy fotografią a pozostałymi dziedzinami sztuki³².

Za najbardziej interesujące Urszula Czarторыska uznała jednak prace Jerzego Lewczyńskiego, przypominając jednocześnie, że zaledwie trzy lata wcześniej, podczas wystawy „Fotografii subiektywnej”, nie pokazał żadnej szczególnie znaczącej pracy. Do stworzenia dzieła *Nasze powiększenie – Nysa 1945* autor wykorzystał zdjęcie, którego sam nie wykonał, lecz zaaranżował je poprzez powielenie wizerunków niektórych ludzi. Czarторыska wskazuje

30. Opis na podstawie recenzji studentów ze zbiorów Archiwum Zbigniewa Dłubaka.

31. R. W. Kluszczyński, *Sztuka jako instalacja. Uwagi na temat twórczości Józefa Robakowskiego*, „Rzeźba Polska”, 1998, t. VII, s. 107.

32. K. Łyszcz, *Fotografia w działalności rzeźbiarskiej...*, dz. cyt., s. 268-269.



Wystawa „Fotografowie poszukujący”, Zbigniew Łagocki, cykl *Deballage*, 1970

tu jednocześnie na zbieżność z ówczesną literaturą, z *Pamiętnikiem z Powstania Warszawskiego* Mirona Białoszewskiego jako dziełem, które w podobnie wyrazisty i pozbawiony zbędnych ozdób sposób relacjonuje tragiczne wydarzenia II wojny światowej. Uważa też, że praca ta jest, poprzez trafny wybór i użycie go, podobna do twórczości Andy'ego Warhola³³.

Podczas wystawy Jerzy Lewczyński zaprezentował również *Tryptyk znaleziony na strychu* – trzy portrety studyjne młodych kobiet, które znalazł w domu swojego przyjaciela, Zdzisława Beksińskiego. Wpisuje się on w tworzony przez niego projekt „archeologii fotografii” pod którą rozumiał „działania, których celem jest odkrywanie, badanie i komentowanie zdarzeń, faktów, sytuacji dziejących się dawniej w tzw. przeszłości fotograficznej. Dzięki fotografii, ciągłość wizualnego kontaktu z przeszłością stwarza możliwości poszerzenia oddziaływania warstw kulturowo-twórczych na dzisiejsze. [...] Jest też celem archeologii fotografii poszukiwanie świadków dawnych wydarzeń! Takim świadkiem w fotografii jest światło. Światło, które było bodźcem technologicznych procesów utrwalania rzeczywistości, i które wyrzeźbiło w negatywie dawną powszechną obecność! Negatyw stanowi więc ślad tamtego światła i jest autentycznym świadkiem minionych wydarzeń. To przyglądanie się światłu pozostałemu w negatywie może być tematem fascynujących odkryć prowadzących do ujawnienia tajemnicy rzeźby negatywu!”³⁴

33. U. Czartoryska, *Czego fotografowie poszukują?*, dz. cyt., s. 139.

34. J. Lewczyński, *Archeologia fotografii* [w:] tenże, „*Archeologia fotografii*”. *Prace z lat 1941-2005*, Wrzesień 2005, s. 7.



fot. Grażyna Rutowska, zbiory Narodowego Archiwum Cyfrowego

Tryptyk znaleziony na strychu Jerzego Lewczyńskiego – nawet na tle innych dzieł przedstawionych w tym rozdziale – jest dziełem szczególnie interesującym, wyłamuje się bowiem nie tylko z pojmowania fotografii artystycznej jako fotogramu będącego wynikiem aktu twórczego fotografa, ale również ze specyfiki samego procesu fotograficznego.

Fotografii, która – jako świadectwo wyglądu osoby – najprawdopodobniej miała pełnić funkcję użytkową, nadano znamiona sztuki. Jak pisał René Passeron: „jedną z głównych innowacji, którą sztuka współczesna zawdzięcza surrealizmowi, jest z pewnością wynalazek artystyczny bez precedensu w historii, tj. »montowanie przedmiotów do funkcjonowania symbolicznego«”³⁵. Pierwsze skojarzenie nasuwające się w związku z tego typu aktywnością artystyczną to oczywiście *ready-made* Marcela Duchampa, nie jest to jednak rzecz produkowana przemysłowo i lepsze wydaje się opisanie jej (zgodnie z klasyfikacją przedmiotów surrealistycznych André Bretona) sklasyfikowanie pracy Jerzego Lewczyńskiego jako *objet trouvé*. Są to przedmioty o niejasnym pierwotnym przeznaczeniu lub go pozbawione³⁶. *Tryptyk znaleziony na strychu* dokumentuje już nie wygląd osoby, lecz raczej upływ czasu, został odarty z funkcji praktycznych, zyskał natomiast funkcje symboliczne i artystyczne.

O ile sympozjum *Wrocław '70* uznawane jest za początek sztuki konceptualnej w Polsce³⁷, to omawiana wystawa jest pierwszą zbiorową manifestacją najbardziej widocznej cechy polskiej sztuki konceptualnej lat 70., a więc rezygnacji z tradycyjnych środków wyrazu plastycznego malarstwa i rzeźby – i sięgnięcie przede wszystkim po fotografię, a na dalszym planie film i wideo.

Czartoryska za próbę uczestnictwa w nurcie sztuki konceptualnej uznała prace Zdzisława Jurkiewicza, Natalii Lach-Lachowicz oraz Andrzeja Lachowicza³⁸. Praca *24 godziny* Natalii Lach-Lachowicz, będąca serią wykonywanych co godzinę w ciągu doby fotografii pokazujących układ wskazówek budzika. Pomysł na pracę wynikał z założenia artystki, aby fotografię traktować jako beznamiętny, przezroczysty środek zapisu. „Czas został wybrany jako coś nieuchwytnego i konkretnego zarazem”³⁹. Według Dziamskiego Natalia Lach-Lachowicz buduje tu z posiadających precyzyjne znaczenie zdjęć obraz rzeczywistości, nie jest to wierna dokumentacja rzeczywistości, gdyż ta jest niemożliwa, pokazuje jednak, że dokumentacja nie ma charakteru kreacyjnego, ale jest formą wyboru⁴⁰. Andrzej Lachowicz zaprezentował serię powiększających się stopniowo od bardzo małego do naturalnej wielkości portretów swojej żony, co wpisywało się w jego teorię sztuki permanentnej. Lachowiczowie reprezentowali środowisko wrocławskie – jeden z dwóch najintensywniej działających wówczas, obok Łodzi, ośrodków sztuki konceptualnej w Polsce. Na istniejące pomiędzy nimi różnice zwróciła w swojej recenzji uwagę Czartoryska – w pierwszym fotograf jest podmiotem, który obserwując i rejestrując świat cały czas mówi o nim jako o świecie realnym, w drugim natomiast fotografia jest środkiem niejako pomocniczym w rejestracji działań efemerycznych i koncepcji⁴¹. Dostrzegł je również Jan Stanisław Wojciechowski, pisząc, że fotografia

35. R. Passeron, *Encyklopedia surrealizmu*, Warszawa 1993, s. 327.

36. J. Dąbkowska-Zydroń, *Kulturotwórcza rola surrealizmu*, Poznań 1999, s. 31.

37. G. Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Poznań 2010, s. 206.

38. U. Czartoryska, *Czego fotografowie poszukują?*, dz. cyt., s. 138.

39. N. Lach-Lachowicz, *24 godziny – rejestracja permanentna* 17.11.1970., <https://nataliall.com/pl/fotografia-historia-i-sztuka-wybor-z-kolekcji-muzeum-narodowego-we-wroclawiu/> [dostęp: 7 II 2026].

40. G. Dziamski, *Przełom konceptualny...*, dz. cyt., s. 214.

41. U. Czartoryska, *Czego fotografowie poszukują?*, dz. cyt., s. 132, 138-139.



fot. Grażyna Rutowska, zbiory Narodowego Archiwum Cyfrowego

Wystawa *Fotografowie poszukujący*, Antoni Mikołajczyk, przełom lat 60. i 70. XX w.

jest dla Lachowicza instrumentem służącym do poznania świata, natomiast Warsztat Formy Filmowej skupia się na relacji rzeczywistość postrzegana – zapis fotograficzny oraz próbuje poprzez szczegółową analizę technicznych środków rejestracji obrazu ustanowić zwrot w stronę rzeczywistości⁴².

Dwóch autorów – Zdzisław Jurkiewicz w pracy *Białe, czyste, cienkie płótno* i, jeszcze wyrażniej, Zbigniew Dłubak w *Tautologiach* – zbliża się do kanonicznego dla sztuki konceptualnej dzieła Josepha Kosutha *Jedno i trzy krzesła* z 1965 r. Dłubak zestawiał elementy wyposażenia galerii z ich zdjęciami, co jest łudzaco podobne do połączenia w pracy Kosutha krzesła, jego fotografii i jego definicji. Kosuth chciał tym działaniem przeanalizować jakie znaczenia będzie miało użycie różnych nośników sensu⁴³. Według Boguckiego najbardziej zbliżył się tym samym do kanonicznego konceptualizmu i działalności grupy Art & Language. Zaprzecza temu Grzegorz Dziamski, który zauważa, że tautologia dla Kosutha oznaczała zdanie analityczne, dla Dłubaka natomiast – powtórzenie. Oznaczało to odrzucenie tożsamości zmysłowego i fotograficznego odbioru tożsamości⁴⁴, co można uznać za dalszy krok na drodze do negacji odwzorowywania rzeczywistości jako konstytutywnej cechy fotografii. Sam Dłubak pisał:

42. J.S. Wojciechowski, *Konceptualizm stylistyki fotomedialnej*, „Odra”, 1977, nr 6, s. 80.

43. K. Łyszcz, *Fotografia w działalności rzeźbiarskiej*..., dz. cyt., s. 269.

44. G. Dziamski, *Przełom konceptualny*..., dz. cyt., s. 210.

„Tylko pozornie zestawiam przedmioty z ich widokami zarejestrowanymi fotograficznie. Zestawiam właściwie dwa widoki. [...] Zestawienie dwu widoków tego samego przedmiotu ma charakter tautologiczny”⁴⁵.

„Ta wystawa długo »wisała w powietrzu«, mówiło się o aktywności twórczej paru autorów z Warszawy, o poszukiwaniach formalnych trzech dotychczasowych czołowych wyznawców reportażu z Krakowa, o grupie »Zero-61« z Torunia, o kilku outsiderach, autorach montażu fotograficznych, autorach montażu fotograficznych i fotografii abstrakcyjnej z innych miast. I doczekaliśmy się wystawy polskiej »fotografii subiektywnej«”⁴⁶.

„Fotografia subiektywna” to wystawa, w której jedne zjawiska kończą się, inne osiągają swój szczyt (Łagocki, Plewiński, Nowak), niektóre dopiero zapowiadają dalszy rozwój (np. Robakowski). Wystawa ta zapowiada jednak już problematykę następnej dekady, która widoczna jest na wystawie „Fotografowie poszukujący”. O pierwszej z nich Czartoryska pisała: „Ale autorzy polscy, jak można by wywnioskować z tej wystawy, z pewnymi wyjątkami, nie odeszli od »zaprzysiężonego« pojedynczego zdjęcia na ścianie, stanowiącego przedmiot unikalny, samodzielny, skomponowany niepowtarzalnie, pokazany w równym szeregu z innymi zdjęciami. I nie odeszli od zasady odrębności fotografii wobec innych dyscyplin, zasady, która się wyraża brakiem reakcji na ewolucję plastyki, na jej nową ikonografię, na jej burzliwie zrewolucjonizowane techniki powielania i demonstrowania”⁴⁷. Pierwsza, choć może być uznana za wystawę nowoczesnej fotografii artystycznej, stworzyła grunt, na którym mogła wyrosnąć, druga – związana jest już z neoawangardowymi działaniami plastycznymi.

Potwierdza to opinia wybitnego, choć dziś niesłusznie zapomnianego polskiego krytyka fotografii, Jerzego Buszy, dla którego „Fotografia subiektywna” to ostatnie wystąpienie artystów chcących badać możliwości kreacyjne tworzywa fotograficznego. Dekadę lat sześćdziesiątych przed całkowitą wtórnością uratowało według niego pojawienie się nowych tendencji w środowisku toruńskim, natomiast „Fotografowie poszukujący” to już wstęp do skonceptualizowanych lat siedemdziesiątych⁴⁸.

45. Z. Dłubak, *Wybrane teksty o sztuce 1948–1977*, Warszawa 1977, s. 45.

46. U. Czartoryska, *Bardzo ważna wystawa*, dz. cyt., s. 244. Pisownia oryginalna.

47. Tamże, s. 244.

48. J. Busza, *Wobec fotografów*, Warszawa 1990, s. 23-25.



Piotr Czerski, absolwent historii sztuki (licencjat, Uniwersytet Jagielloński) i kulturoznawstwa (magister, Akademia Ignatianum w Krakowie). Pracownik Biblioteki Uniwersyteckiej URad. Zainteresowania naukowe: filozofia i historia nauki, filozofia i historia kultury, metodologia nauk i etyka badań naukowych.

KAROL SUWAŁA

SZTUKA W DZIAŁANIU: TWÓRCZOŚĆ PERFORMERSKA

Sztuka performance nie narodziła się w próżni, lecz z gwałtownego sprzeciwu wobec świata, który chciał zamienić twórczość w rynkowy towar. Choć jej duchowe korzenie tkwią w prowokacjach futurystów i dadaistów z początku XX wieku, to lata 60. stały się momentem przełomowym. Artyści tacy jak Allan Kaprow, Joseph Beuys czy grupa Fluxus odrzucili bezpieczne ramy obrazu na rzecz nieprzewidywalnego wydarzenia. Performance miał być przeżyciem, a nie obiektem do „pasywnej konsumpcji”. Kluczowa stała się jednorazowość oraz całkowite utożsamienie artysty z dziełem – performer nie tylko stwarza dzieło, ale sam staje się jego podstawowym twórczym. Działając w czasie i przestrzeni, najczęściej w bezpośredniej relacji z publicznością, buduje formę poprzez własne, autentyczne doświadczenie, czyniąc ze swojej obecności wartość artystyczną.

W polskim krajobrazie kluczową rolę odegrał Zbigniew Warpechowski, pionier światowego performance'u i niekwestionowany ojciec tej dyscypliny w Polsce. Jego twórcza droga była fenomenem – budował autorski język w niemal całkowitej izolacji, nie kopiując zachodnich mód. Kiedy w 1967 roku przeprowadzał w Krakowie swoje pierwsze akcje, termin „performance” nie istniał jeszcze w polskim obiegu; artysta usłyszał go dopiero kilka lat później. Warpechowski konsekwentnie odrzucał teatralną iluzję na rzecz fizycznego ryzyka, bólu i bezwzględного testowania granic własnej wytrzymałości. Dla niego sztuka zawsze była wyzwaniem intelektualnym, a nie estetycznym ułatwieniem. Ta bezkompromisowa postawa zaprowadziła go do światowej elity i członkostwa w legendarnej międzynarodowej grupie Black Market.

Z tej tradycji wyrosła kolejna artystyczna osobowość – Ewa Zarzycka. Choć Warpechowski był dla niej mentorem i ważnym punktem odniesienia, artystka dokonała radykalnego zwrotu, wytyczając w polskiej sztuce zupełnie nową, autonomiczną ścieżkę. Tam gdzie jej mistrz operował dramatyzmem i eksploatacją ciała, Zarzycka wprowadziła znaczenie żywego słowa, intelektualny dystans i autoironię. Poznali się w kręgu lubelskiej galerii BWA, obecnie Galerii Labirynt, gdzie artystka doskonaliła swoją unikalną formułę „performance'u mówionego”. Jej wystąpienia często przybierają formę dekonstrukcyjnych wykładów, improwizowanych opowieści czy intymnych rozmów z samą sobą. Artystka z niezwykłą precyzją, a zarazem humorem obnaża mechanizmy powstawania dzieła sztuki, nie bojąc się pokazywać własnych wątpliwości, pomyłek czy momentów niemocy twórczej. W jej ujęciu performance staje się procesem „dziania się” sensu na oczach widza. Zarzycka udowadnia, że błąd i niepewność są tak samo istotnymi elementami sztuki, jak gotowy efekt. Wymaga to od odbiorcy rezygnacji z bezpiecznych schematów i wejścia w stan szczególnej uważności, gdzie wspólne budowanie sensu staje się ważniejsze niż jakikolwiek materialny produkt.



fot. RKŚtG Łaźnia

Paweł Korbus i Ewa Zarzycka w trakcie warsztatów z performansu

W ostatnich latach istotnym wymiarem aktywności Zarzyckiej stała się współpraca z Pawłem Korbusiem. Ten artystyczny duet stanowi spotkanie dwóch pokoleń. Podczas gdy Zarzycka wnosi do wspólnych działań narracyjność i dekonstrukcję słowa, Korbus – performer, aktor i twórca instalacji często operuje głęboką świadomością ciała oraz przestrzeni. Stanowi on doskonały pomost między „fizyczną” tradycją Warpechowskiego a konceptualnym podejściem Zarzyckiej. Relacja Korbusa z Zarzycką jest jednym z najciekawszych zjawisk w najnowszym polskim performance. Nie jest to relacja mistrz–uczeń, lecz partnerski dialog. Ich wspólne działania, często o charakterze warsztatowym, opierają się na wymianie energii i wzajemnym podważaniu ustalonych ról artystycznych.

Duet ten poprowadził warsztaty pod nazwą *Sztuka w działaniu: twórczość performerska*, które odbyły się w listopadzie 2025 roku w Łaźni – Radomskim Klubie Środowisk Twórczych i Galerii. Wydarzenie zrealizowano w ramach dwuletniego projektu *Miliony możliwości: dialog i rozwój*, dofinansowanego ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W trakcie intensywnych, dwudniowych spotkań uczestnicy w różnym wieku i z różnych środowisk, w tym studenci Wydziału Sztuki, którzy przyłączyli się do działań za sprawą dr. hab. Andrzeja Brzegowego, po raz pierwszy mieli okazję doświadczyć tej formy artystycznej wypowiedzi. Oznaczało to dla nich konieczność porzucenia strefy komfortu i zmierzania się z naturalnym lękiem przed kamerą oraz twórczym wyrażeniem siebie przed grupą. Proces rozpoczął się od ćwiczeń skupionych na budowaniu świadomości ciała, współobecności i relacji z drugim człowiekiem. Z każdym kolejnym, coraz bardziej angażującym zadaniem, uczestnicy byli skłaniani do nieszablonowego myślenia i przełamywania wewnętrznych oporów. Efektem tych zmagień było powstanie wielu unikalnych działań. Część osób, odnajdując się w tym nowym wyzwaniu, stworzyła intrygujące wypowiedzi twórcze, które stały się żywym dowodem na to, że sztuka performance jest dostępna dla każdego, kto odważy się na autentyczność.



fot. RKŚTiG Łąźnia



fot. RKŚTiG Łąźnia

Uczestnicy warsztatów z performansu

Projekt artystyczny *Miliony możliwości: dialog i rozwój* opiera się na przekonaniu o niezwykłym potencjale wyobraźni i kreatywności – zasobach, które w świecie zdominowanym przez logikę produktywności często pozostają niedostrzegane. Tytułowe „miliony” nie odnoszą się do ekonomicznych miar wartości, lecz do wewnętrznego bogactwa: zdolności tworzenia, empatii i krytycznego myślenia. To inny rodzaj zasobu, liczony nie w majątku ani pozycji, lecz w intensywności doświadczeń i jakości relacji ze sobą i otoczeniem. Projekt wpisuje się w nurt edukacji kulturalnej, która postrzega sztukę jako narzędzie rozwoju, zarówno osobistego, jak i wspólnotowego. Stanowi propozycję społeczno-artystycznego laboratorium,



Konferencja „Sztuka jako narzędzie zmiany społecznej. Jak artystyczne inicjatywy mogą kształtować społeczeństwo”. W spotkaniu wzięły udział (od prawej): dyrektor RKŚTiG Łaźnia Beata Drozdowska, Dorota Monkiewicz, Ewa Tatar, dyrektor CRP w Orlęsku Paulina Kurc-Maj. Spotkanie prowadzi Karol Suwała.

w którym wartością jest proces: refleksyjny, współdzielony i otwarty. *Miliony możliwości* to zaproszenie do świata, w którym twórczość nie dostarcza gotowych odpowiedzi, lecz inspiruje do zadawania pytań i budowania sensu. To próba odnalezienia się w rzeczywistości, która wymaga uważności, elastyczności i odwagi do samodzielnego myślenia.

W tym miejscu należy podkreślić, że to niejedynie warsztaty w ramach projektu, w których uczestniczyli studenci. Warto wspomnieć o warsztatach street artu *Sztuka ulicy: od graffiti do instalacji*, które odbyły się w październiku, a poprowadził je Wojciech Wiśniewski aka Taki Myk, pomoc ze strony kadry akademickiej w ich organizacji zapewniły dr Katarzyna Pietrzak, dr Marta Orzechowska-Ochnia oraz mgr Katarzyna Stopka. W grudniu dzięki uprzejmości władz Wydziału gościliśmy w pracowni komputerowej dr. Marcina Nogi, p.o. kierownika Katedry Mediów Cyfrowych i Struktur Przestrzennych, gdzie zorganizowaliśmy warsztaty *Współczesne media w sztuce: Wykorzystanie technologii w twórczości artystycznej*, które poprowadził Paweł Janicki, związany na co dzień z Centrum Sztuki WRO.

Wiele wydarzeń w ramach projektu będzie się odbywać przez cały 2026 rok. Warto z nich skorzystać, do czego zachęcam studentów i kadrę akademicką. Partnerem projektu jest Wydział Sztuki Uniwersytetu Radomskiego.



Karol Suwała, artysta, animator kultury, aktywista kulturowy. Absolwent Wydziału Sztuki Uniwersytetu Radomskiego oraz stypendysta programu Socrates-Erasmus w Instytucie Sztuki w Kownie. Wyróżniony m.in. nagrodą Premiera RP (2003) oraz stypendium Rady Miejskiej w Radomiu (2005). Od 2013 roku pełni funkcję kuratora w radomskiej Galerii Łaźnia. Praktykował m.in. w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie. Jako artysta realizował projekty i prezentacje m.in. w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie oraz za granicą. Należy do Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej.

Performens

moja prawa ręka to śmierć
moja lewą ręką zabija
stoję oto i patrzę szampony
jak widok z okna prowadzę
na smyczy powieszony

widzę was ciałem
jesteśmy rodziną ciężaru
gęsiej skórki i radości z rabatów
voucherów warsztatów czarów

idę do ciebie kołem
jesteś ideałem
przyszedłem gdzie stałem

moja prawa ręka cię kocha
moja lewa ręka się poci
idź na drugą stronę wołają
tam znajdziesz ziemię i pestki
zostaną po nas gesty
zostanie ty ci ty ci
i jeszcze trochę

Koła

w mojej głowie koła
koła poza moją głowę niebezpieczne
z koła wychodzi dziecko i mówi
dlaczego mnie nie rodzisz?
ja mówię koło to macica
i oko i usta i kość ogonowa też
ja mówię nie urodzę koła
i już

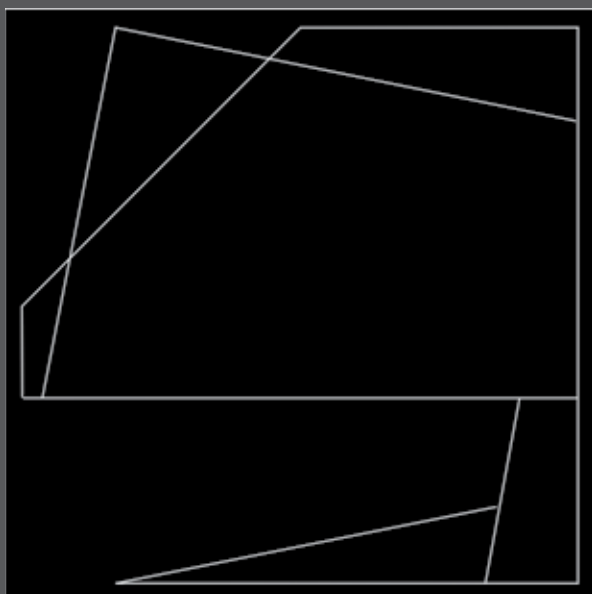
koła poza głową gryzą się z psami
nie chcą kupić wierszy poczynającej poetki
z koła wychodzi dziecko i mówi
urodzą się samo jestem dziewczynką
potrafię wziąć szczypce jestem dziewczynką
ja mówię koło nie istnieje
jestem dziewczynką
mam macicę oko usta kość ogonową też
ja mówię koło jest niebezpieczne

założę się że wejdę w tę szczelinę
założę się że ciebie już nie ma

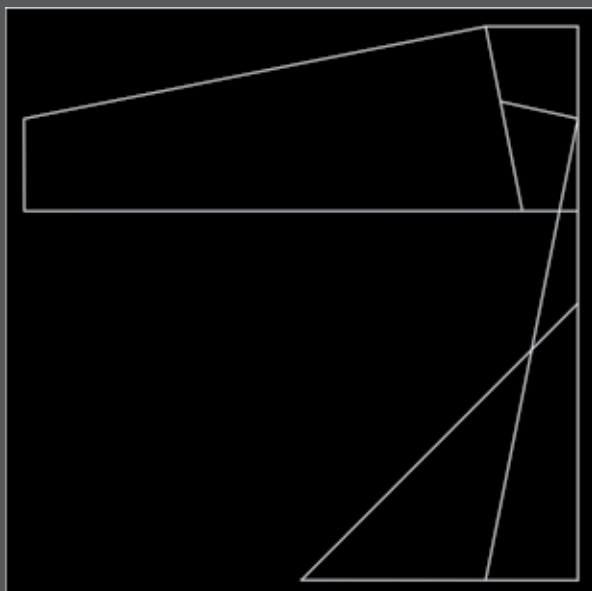


Amelia Pudzianowska, laureatka kilkunastu konkursów literackich. Publikowała w internecie, prasie, audiobookach, antologiach, m.in. w „Dwutygodniku”, „Helikopterze”, „Nowym Napisie”. Autorka reportaży, storytellerka, slamerka, reżyserka, autorka warsztatów kreatywnego pisanie. W 2025 roku nakładem Wydawnictwa Biblioteka Śląska ukazał się jej debiut pt. *guzik prawda*, z którego pochodzi publikowany tutaj wiersz *Koła*. Książka nominowana była do XI Edycji Nagrody Literackiej Miasta Radomia.

Wiersz *Performens* powstał w trakcie zajęć performatywnych, prowadzonych przez Ewę Zarzycką i Pawła Korbusa w listopadzie 2025 roku w radomskiej Galerii Łażnia.



Aleksander Józef Olszewski

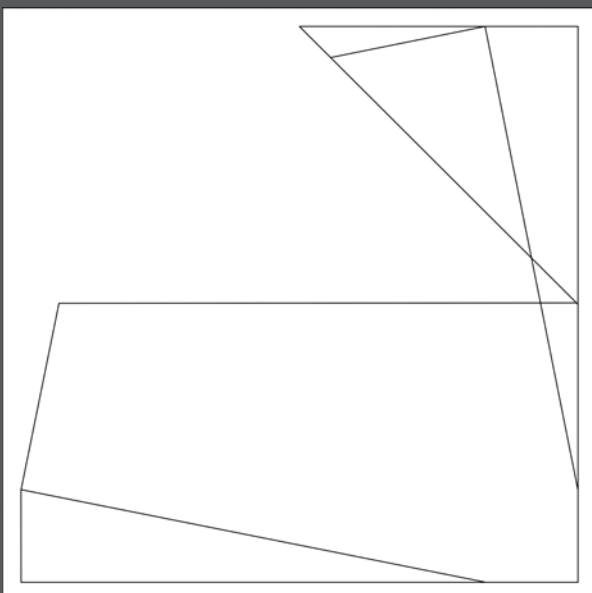


Nieskończoności
Moja
Bez końca i początku

W Nieskończoności
Skończoność
Chłodem się zbliża.

Światło szpera w obłokach
Ptak czasem zaśpiewa
Płaszczyzna bieli rozpostarta

Czernią Linii czas kreśli
Czerń przytula linie białe
Nadzieją wypełnione.



Nieskończoność
Nieubłagane się zbliża.
Zrób rachunek sumienia

Po lewej:
Opus Nr101020251236,
Opus C Nr060420251119
Opus Nr 060420251128
grafiki komputerowe, 2025

SŁAWOMIR MARZEC

SZTUKA OBRAZU OBRAZ JAKO METAFORA I STRATEGIA

Temat ten po raz pierwszy podjąłem w publikacji *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej* (red. A. Zeidler-Janiszewska) w 1998. Powracam do niego co kilka lat przy różnych okazjach dokonując jego aktualizacji przez pryzmat nowych refleksji, nowych pytań i doświadczeń. Tu, rozwinięcie szkicu do wykładu, który odbył się w auli ASP Warszawa (03.2025).

Jeśli ktoś oczekuje łatwych i szybkich rozwiązań, to z góry zapowiadam, że ich nie ma. Są tylko wyzwania, kolejne i trudniejsze, bo musimy przynajmniej próbować sprostać rzeczywistości wielowymiarowej złożonej i dynamicznej. Mało tego, dzisiejsze „rozstrzygające argumenty” typu wolność, pluralizm, demokracja etc. nie są żadnymi argumentami, lecz wielkimi złożonymi problemami, którym do tej pory nie potrafimy sprostać. Na przykład nie ma wolności jako takiej, a tylko wiele sprzecznych koncepcji. Nie wiadomo nawet czy istnieje, jak sugerują empiryczne nauki kognitywne. A na pewno nie stajemy się bardziej wolni, gdy przestajemy myśleć, gdy zdajemy się na nasze instynkty i popędy. Bo bycie wolnym nie polega na byciu nieświadomym. Momenty wolności, być może nawet iluzyjnej, są skutkiem wyrafinowanej gry naddeterminacji, zapętlenia i wzajemnych neutralizacji determinacji, i tu odsyłam do koncepcji wolności Odo Marquarda.

Subiektywizacja identyfikowana w zeszłym stuleciu z kreatywnością jest dziś tak samo niewystarczająca jak dawne kanony. Zanika nam nie tylko rzeczywistość, ale i nasza realność, nasze pomiędzy. Stajemy się widmami albo samopobudzonymi zombie, które zniewolenie przez swoje popędy traktują jako wolność wobec kulturowych konwenansów... To obecnie za mało, potrzebujemy subtelnych gier de/obiektywizacji i de/subiektywizacji. I pora spojrzeć na sztukę trochę inaczej. Ponowić pytanie: po co ona jest? Bo jednak jest jeszcze coś więcej, niż kiermasz przemian trendów, jurnych ironii i parad grymasów, słusznych partyjnych zaangażowań i egzaltowanych autopromocji. A mianowicie jest obraz jako akt egzystencjalny łączący artystę z grą o sens. I proponuję właśnie takie spojrzenie na sztukę obrazu jako grę z intuicją sensu, który bywa nieuświadomiany, nieobecny, nie/możliwy... Mówię od lat o sztuce obrazu, bo sama sztuka nie jest już pojęciem otwartym, lecz pustym. A malarstwo może być sztuką, ale niekoniecznie. Stąd sztuka obrazu, która nie szuka spełnienia, satysfakcji, ale otwiera przestrzeń myślenia, przemyśliwania najszerzej pojętej widzialności.

Co znaczy obraz przez to, że jest obrazem? I nie chodzi tu o klasyczny spór między *pictura* i *imago*. Nie chodzi też o dzisiejszy sposób postrzegania obrazu jako przejawu przemian sztuki. Jako momentu historii czy socjologii sztuki lub jako giełdy osobowości. Takie podejście mnie nie interesuje. Oczywiście należy docenić taką walkę o zachowanie aktualności sztuki, choć ceną bywa zbanalizowanie do granic przytomności. Aktualność zawsze wypiera

jakość. Dzisiaj cena, jaką się płaci za aktualność sztuki, jest chyba jednak stanowczo za duża. Może lepiej byłoby uznać, że dzisiejsza formacja postkulturowa obywateli się bez sztuki? Bo zastępuje ją marketing, reedukacja, massmedialny show i „słuszne” hejty?

Jeden z mitów założycielskich malarstwa twierdzi, że powstało ono jako zapis cienia ukochanego. Inny mit nawiązuje do odbicia Narcyza w wodzie. Lecz jest jeszcze inny mit narodzin obrazu – moment gdy człowiek stanął wobec granicy, wobec kresu. Wobec ściany jaskini czy przeciwnie, wobec bezmiaru widzianego ze szczytu lub brzegu morza. Gdy doświadczył samego siebie w rozdarciu skończone – nieskończone. Gdy zrozumiał, że tę graniczność może przekroczyć jedynie wyobraźnią, opowieścią, symbolem, iluzją. Że został skazany na paradoks szamotania się między skończonością a nieskończonością, na desperackie próby uczynienia tych ostateczności niestabilnymi. Przynajmniej niestabilnymi. Również dziś obraz wciąż pozostaje próbą odpowiedzi na tę sytuację graniczności – rozdarcia wobec różnych horyzontów bez/non/sensu.

Tu pora na definicję sztuki, która moim zdaniem powinna być tylko reaktywną, gdy ktoś narzuca jej redukcijną wykładnię. Bo sztuka to praktyka antyredukcjonistyczna. Niemniej czasami określam ją jako istotne doświadczenie widzialności, czyli... to niekończąca się refleksja, spór o rozumienie, o istnienie tejże istotności, pojmowanie doświadczenia, widzialności etc. Krótko mówiąc definicją jest kreatywność podejmująca grę o sens. Także w postaci krytyki, buntu, ironii. Choć to akurat moim zdaniem zbyt łatwe, by się tym zajmować.

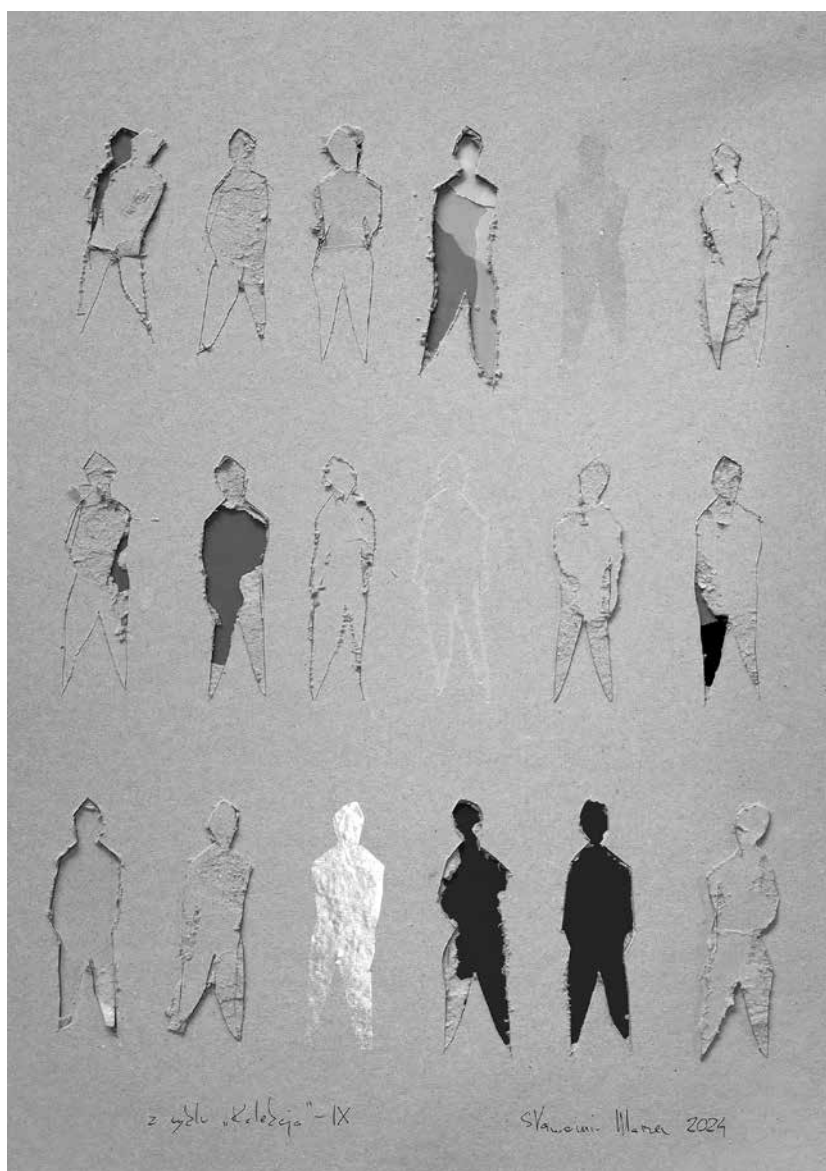
Sztuka obrazu podejmuje ryzykowną grę z „jest” obrazu. Jest grą myśli z tym, co graniczne, predyskursywne, a co prefiguruje widzialność, czyli nasze postrzeganie, rozumienie i odczuwanie. Świadomość nie jest zamknięciem, zwieńczeniem, lecz właśnie zdolnością nieustannie ponawianych konfiguracji naszej przytomności. Obraz w najogólniejszym sensie ukazuje, jak rzeczy, zjawiska współistnieją ze sobą, jaka obowiązuje ekonomia różnicowania i tożsamości. Ta dwuznaczność przybiera postać fundujących metafor. Europejska tradycja malarstwa zawiera się moim zdaniem w czterech wielkich metaforach obrazu. Wewnątrz nich występują dopełniające się, przeciwstawne strategie. I dziś wszystkie są równoprawne; w końcu ponoć mamy pluralizm! Idei linearnego rozwoju chyba nikt już na poważnie nie bierze, no, może poza najbardziej zapóźnionymi postępowcami; Stanisław Jerzy Lec: spadamy we wszystkich kierunkach jednocześnie. Natomiast uprzytomnienie sobie różnic modelowych między tymi metaforami, co samo w sobie jest poniekąd zabiegiem fikcyjnym, pozwoli uniknąć choćby części nieporozumień, które spiętrzyły się wokół sztuki obrazu.

I. Obraz jako metafora okna

Źródłowym tu jest platoński mit jaskini. Powierzchnia obrazu jest zasłoną, która rozdziela, różnicuje i zapośrednicza przestrzeń „przed” i „za” obrazem. Zaprzecza ostateczności kresu. Obraz jest dopełnieniem, ale i transformacją naszej obecności. Metafora okna operuje zasadą iluzji, imitacji, podobieństwa – pragnieniem obecności bezpośredniej czy też odzyskania istotnej obecności nieobecnej (Hans Belting).

W ramach tej metafory dopełniają się dwie przeciwstawne strategie:

1. Strategia fresku – oznacza przedłużenie widzenia przez „okno” obrazu. Fresk to zakrycie, unieważnienie ściany, to dążenie do uchwycenia, uprzedmiotowienia tego, co transcendentne, Inne, boskie przez wciągnięcie w kontinuum ludzkiej widzialności.



Sławomir Marzec
Z cyklu *Kolekcja – IX*, 2024
tektura, folia aluminiowa
wycinanie, 70 x 50 cm

2. Strategia witrażu – tu człowiek staje się widzialny dzięki zewnętrznemu „światłu” In-nego (neoplatonizm). Takie światło nas modeluje i wydobywa z mroku pozoru; czyni nas prawdziwie rzeczywistymi. Kreatywność polega tu na zachowaniu źródłowego kanonu. Dzisiaj metafora ta przybiera postać nie tyle transcendowania, co transgresji – wystawiania na nieznane, na inne.

II. Obraz jako metafora lustra

Ta metafora wynika z przeświadczenia, że człowiek nie ma bezpośredniego dostępu do innej rzeczywistości. Sens jako bezpośrednia obecność (Absolutu) zamienia się w sens pojmowany jako uniwersalna i niezmienna zasada, prawo; jako prawda.

Lustro ujawnia nas niejako z zewnątrz, jest spojrzeniem na siebie spoza siebie. Ukazuje wielość i zmienność odbić fragmentów, ale i upozowań, które wymagają hierarchii. Wymagają wyodrębnienia odbić istotnych od przypadkowych. Status odbicia powtarza wcześniejszą

dwuznaczność samego obrazu, powstaje mianowicie pytanie: co właściwie jest tym lustrem? Metafora lustra posiada w konsekwencji tego dwie przeciwstawne strategie:

1. Strategia prawdy – człowiek tworzy kolejne rodzaje luster, aby wydobyć kolejne aspekty prawdy o sobie; poznajemy świat poprzez wytwory swoich emocji, intuicji i myśli. Tu powstaje idea sztuki analitycznej, poszukującej.

2. Strategia ekspresji – człowiek i jego aktywność są odbiciami, poprzez które przejawia się i obiektywizuje. Obowiązuje tu zasada intensyfikacji, autentyzmu (przy czym później ekspresję rzeczywistości zastąpiono ekspresją uniwersalnej natury, ducha czasu, osobowości). Tu zakorzeniona jest także narracyjna wykładnia sztuki, zastępująca myślenie symbolami poprzez gesty subiektywizacji.

W obu strategiach metafora lustra, graniczność rozumiana jest jako moment zwrotny w granicach widzialności (Tego-Samego), poprzez który człowiek poszerza i intensyfikuje własną realność. Kreatywność to wychodzenie poza siebie i w głąb siebie, co później fatalnie radykalizuje się w redukcji do uniwersalności socjologicznych i typowości psychologicznych.

III. Obraz jako metafora... obrazu

Metafora obrazu jako obrazu dominująca w ubiegłym stuleciu stanowi dalszą radykalizację poprzednich metafor. Przenosi na metapoziom. Nie mamy tu już dostępu do realności zewnętrznej ani poprzez bezpośrednią obecność (okno), ani pośrednio (lustro). Złożoność świata możemy tłumaczyć tylko przez inną złożoność, a nie przez redukcję czy abstrahowanie. Człowiek bowiem sam znajduje się w światło-obrazie, wszystko staje się właściwie obrazem, nawet przedmioty ujawniają swoją nietożsamość (np. *ready-made*). Nie możemy w tej perspektywie dłużej tłumaczyć swoich decyzji prawdą metafizyczną, ideologiczną czy historyczną. Prawdę znajdujemy jedynie w działaniu, w jego ekonomice (strategiach). Metafora lustra zastąpiona zostaje przez metaforę kreowania świata, nadawania mu kształtu – jako wytwarzania obrazów – fragmentarycznie i doraźnie, aby przemieszczać się razem z nimi. Aby poprzez nie osiągać choćby ulotną określoność. Niekonkluzywność tej metafory prowadzi do strategii gry o stale zmieniających się zasadach i elementach. Gry w bezgranicznej totalności Tego-Samego.

W obrębie tej metafory pojawiają się dwie główne strategie:

1. Strategia cięcia – w jej ramach eksperyment jest nadzieją na nowe formy i wynikające z nich nowe znaczenia. Inne jako inaczej, jako chwilowa transformacja. Strategia cięcia wytwarza świat zależny wyłącznie od naszego braku zahamowań, co niektórzy utożsamiają z wolnością. Skazuje nas to zatem nie tyle na konieczność tworzenia kolejnych obrazów, co kolejnych... estetyk i teorii, na grę kontekstami sztuki. Sztuka jawi się jako nieustanna redefinicja sztuki. Kreatywność polega tu przede wszystkim na zdolności samozaprzeczania – stawania się kimś innym. Także przez prowokowanie zdarzeń coraz bardziej ekstremalnych, budzących zdumienie, konsternację lub odrazę (abjekt).

2. Strategia ornamentu neguje samo pojęcie graniczności. Ornament można wszak kontynuować w nieskończoność. Obraz zostaje tu utożsamiony z regułami jego wytwarzania, z aktualną technologią czy też z zasadami instytucjonalnego lub rynkowego funkcjonowania (sztuka jako wydarzenie Andre Badiou, jako idealny zakup Jeana Baudrillarda).



Sławomir Marzec
Z cyklu *Kolekcja - II*
2024, tektura, folia
aluminiowa, wycinanie
70 x 50 cm

Przestajemy w tym kontekście widzieć jako „posiadać” (poprzez wyobrażenia, symbole etc.), ale zaczynamy „być posiadani” przez dane wyobrażenia czy idee. Celem staje się sama komunikacja i ustanawianie doraźnej wspólnoty, a nie dążenie do prawdy czy sensu. Czyli gra dążąca do wciągnięcia wartości i jakości do gry, a nie ich spełnienie (np. nieustanny replacement graniczności jako jedyna nadzieja na jej zachowanie u Jacquesa Derridy). Jedyną zasadą jest konieczność produkowania kolejnych obrazów, czyli podtrzymanie samego procesu kreowania. Obraz przejmuje tu logikę danej sytuacji; tworzy obraz w obrazie (pastiszuje komiks, reklamę, produkt przemysłowy etc.). Sztuka jako oddefiniowywanie sztuki.

Ornamenty tworzymy też naszymi grymasami, performatywną grą, która zamienia różnice w zmiany upozowań, rekwizytów, min i gestów. Kreatywność jest tu najczęściej czystą adaptacyjnością, grą w kariery, jest automatyzmem przyswajania modnych gestów i trików. Grymas nie jest maską zasłaniającą twarz, ale samym unikaniem posiadania twarzy.

IV. Obraz jako metafora nie-obrazu

Metafora obrazu jako nie-obrazu to próby wyrywania się z postmodernistycznego świata-obrazu, z bezwymiarowości istnienia.

1. Strategia ekranu: dzisiaj ekran komputera okazuje się modelem hiper/miejsca, gdzie doświadczenie realnej przestrzeni zamieniamy na mapowanie wirtualnych miksów i polimorfii. I obrazy podejmują te gry. Nieskończoność jako morfing wykluczający istnienie kresu, zamknięcia kultury (Byung-Chul Han). Jednak ekran to przede wszystkim kurtyna, która tylko ukrywa, że poza powierzchnią ekranu nie ma żadnej przestrzeni. Ani poza nią, ani przed nią. Nie ma też podmiotu, a tylko sama zmienność i różnorodność. Nieznających, bo ich natłok uniemożliwia refleksję i znaczenia.

Tu pojawia się również tzw. generatywny nowy materializm. Sama materia jest siłą kreatywną, więc należy jedynie pozwolić farbom się mieszać. My, artyści i widzowie, możemy jedynie dokonywać zanurzeń, immersji, bo ekran/obraz zamienia się w różnego rodzaju kałuże. A kreacja okazuje się tu aktywnym zapominaniem siebie.

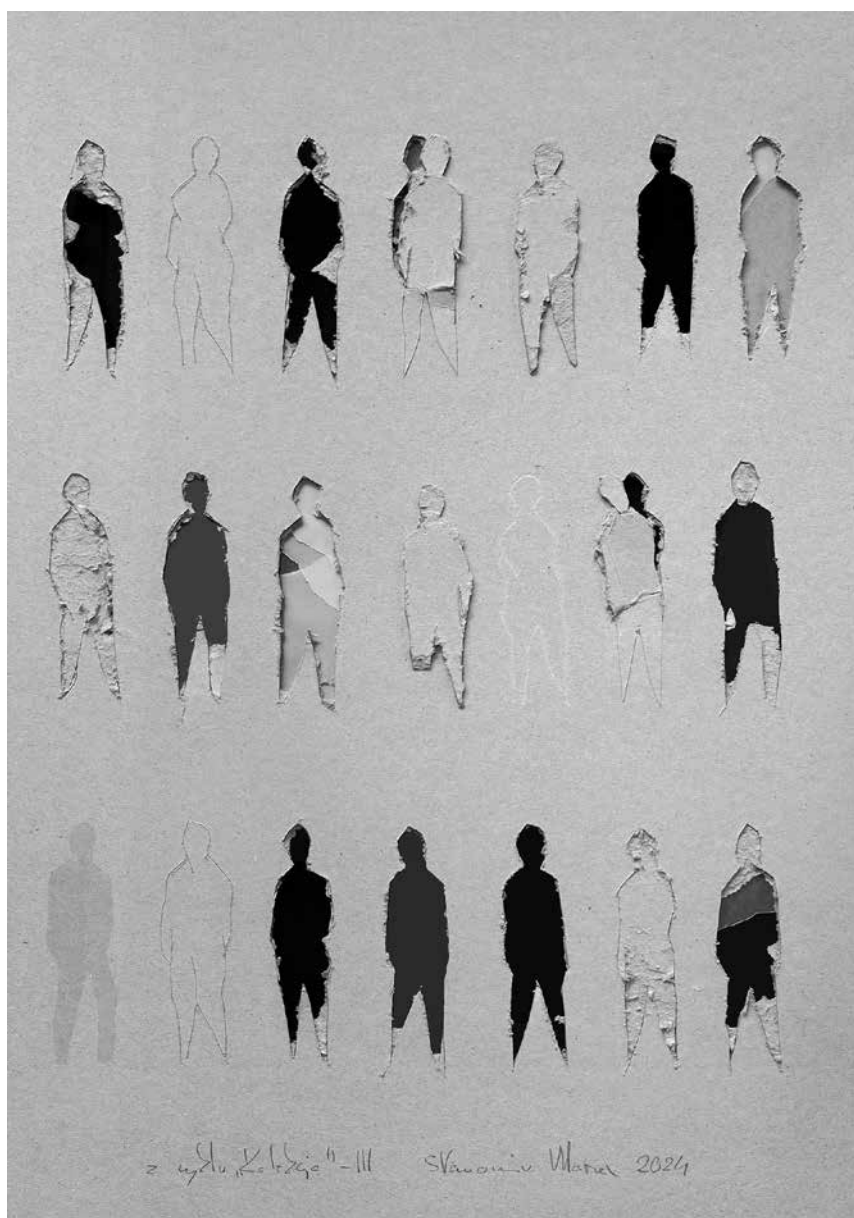
2. Strategia fałdy – stale powraca wszakże podejrzenie, że rzeczywistość jednak nadal istnieje. Ukryta przed nami, a może sami oślepiłiśmy się na nią? A może tylko koniunkturalnie i „pragmatycznie” udajemy, że jej nie ma? W każdym razie pojawia się druga strategia. Nie ma tu już nadziei na radykalne zerwanie, na rewolucję. Poszukiwane są natomiast inne, subtelne możliwości istnienia sensu, a nawet mniej – sensowności. Stąd kreowanie zakłóceń migotania ekranu/obrazu przez prowokowany błąd, zabrudzenia, clinamen, subwersję, glitch, rozdarcie (Georges Didi-Huberman). Ta strategia to odmowa rozstrzygnięć zarówno pozytywnych, jak i negatywnych (nazywam to nowoczesnością pokrytyczną). A to oznacza podjęcie ryzyka wystawienia się na gry o sens w ultrasubtelnych przesunięciach. Na pograniczu paradoksu i niewidzialności. Poszukujemy tu już nie wyrazistych, fundamentalnych różnic, lecz tylko przelotnych „żywych” odmienności – w fałdach (Georges Deleuze), w refleksywności (Louis Marin) czy dyfrakcjach (Karen Barad). To także ryzyko odzyskiwania zapoznanych możliwości (François Jullien).

Obraz deliberujący

Sztuka obrazu to nie tyle sam przedmiot, co re/konstruowane przez niego spojrzenie. I namysł, spór o jego nie/istotność. W tej perspektywie należałoby wyróżnić cztery podstawowe horyzonty istotnego spojrzenia (temat ten podjąłem szerzej w *Fenomen i przedstawienie*, red. I. Lorenc, IFiS PAN, Warszawa 2012). W dużym stopniu odpowiadają one powyższym metaforom obrazu.

Pierwszy chronologicznie był obraz jako spojrzenie ostatnie, które wydobywa ukryty sens i prawdę, nadaje im formę doskonałą, niezmienną i kanoniczną. Wzorzec stanowi rzecz jasna ikona. Spojrzenie jest w tym przypadku konkluzją, podsumowaniem, syntezą, ostatecznym wnioskiem

Drugim był obraz jako spojrzenie pierwsze. I dążenie, aby odzyskać niewinność, dziecięcość spojrzenia (Jean-Jacques Rousseau, Charles Baudelaire, awangardowe eksperymenty z nieświadomością i przypadkowością). Trzecią prefiguracją jest obraz jako spojrzenie aktualne urealniane kontekstami codzienności i polityką, które nieustannie konkurują, by chociaż na drobną chwilę skupić na sobie uwagę. Przelotne, reaktywne lub celebryckie *glancing*



Sławomir Marzec
Z cyklu *Kolekcja – IX*
2024, tektura, wycinanie
70 x 50 cm

wypiera spojrzenie kontemplatywne, anarchiczne i analityczne. Czwarta prefiguracja obrazu, której czas – mam nadzieję – dopiero nadchodzi, to obraz jako spojrzenie re/konstruowane, deliberujące, rozważające. Obraz jest tu wielowymiarowy, wieloznaczny, i raczej zadany niż dany. Skazany na nieustanne konfigurowanie różnych wymiarów istnienia. Punktem wyjścia staje się jednoczesność różnych paradygmatów, strategii i perspektyw, czyli: nieredukowalna wieloznaczność. oraz to, co one zasłaniają i unieważniają. Lecz deliberacja stawia temu opór – nie zanurza się w tym, lecz precyzuje, optymalizuje i re/orientuje te wieloznaczności. Wypróbowuje możliwość dryfowania ku temu, czego pragniemy. Obraz staje się tożsamy raczej z określonym rodzajem uwagi, myślącą czujnością i wrażliwością, jednym słowem z określonym rodzajem deliberacji, nieustanną re/konstrukcją, niż z daną formą czy znaczeniem. Nie oznacza to postmodernistycznej zgody na przygodność, lecz właśnie wzmożoną

jednostkową przytomność i decyzyjność. Graniczność obrazu deliberującego sytuuje się w paradoksalnej komplementarności widzenia i nie-widzenia. Podejmuje grę o sens nawet, gdy wydaje się on niemożliwy. Bo podtrzymuje samą możliwość sensowności. Rozgrywa „jest” obrazu w jednoczesnej paradoksalności metafor okna, lustra, obrazu i nie-obrazu, czyli w nieredukowalnej wieloznaczności naszej obecności, naszego istnienia. W dzisiejszym świecie złożonej dynamicznej wielowymiarowości sztuka zarówno kanonu, spełnienia, jak i sztuka walki czy subiektywizacji są anachronizmem. I tylko intencjonalny dryf deliberacji, tej współczesnej wersji bezinteresowności i wolności, daje szansę wydobywać się z postkultury bezdechu, z czystej „spontanicznej” reaktywności.

PS. Tekst ten ilustruję moimi obrazami, wszak wszystko dziś to... autopromocja. Pracuję cyklami w różnych mediach i konwencjach, bo nie chcę być zakładnikiem jednej postawy, jednego spojrzenia – „rozpoznawalności”. Większości moich wczesnych prac była poświęcona tematowi WSZYSTKO, nie jako nostalgią za utraconą pełnią, lecz jako oscylacją między niemożliwą całością a nieostatecznością wszelkiej konkretyzacji. Materiał obrazów było zmieszanie wszystkich barw i form (cykl *Obrazy i nie-obrazy* w latach 90.), rozcinanie i przemieszczanie fragmentów kwadratu obrazu i linie rysowane węglem na ścianie. Później zastąpiłem to rozproszeniem wszystkich kolorów i form – do poziomego pulsowania, drżenia (cykl *Obrazy tytułowane*). I drobne linie czy formy werniksu, które zanikały lub się pojawiały, lśniły lub ciemniały. Następnie tworzyłem nawarstwienia np. filmów, fragmentów zdjęć, aż do nieczytelności. Kolejnym cyklem były *Obrazy Użytkowe* – jako receptura wykorzystująca wiedzę różnych kultur o energii koloru (np. *Obraz przeciw bredzeniu*). Obecnie koncentruję się na temacie horyzontu – archetypu podziału, pierwszego momentu gry różnicy i tożsamości.



Prof. zw. Sławomir Marzec, absolwent Wydziału Malarstwa ASP Warszawa i Freie Kunst Kunstakademie Düsseldorf. Obecnie prowadzi Pracownię Malarstwa na Wydziale Grafiki ASP Warszawa. Praktykuje malarstwo, rysunek, instalację, fotografię przetworzoną, performance i film. Opublikował ponad 200 tekstów z pogranicza teorii i krytyki sztuki w czołowych polskich magazynach sztuki, a także w pismach zagranicznych (wieloletni recenzent nowojorskiego „NYArts” i londyńskiego „Contemporary”). Wydał również 5 książek z pogranicza teorii i krytyki sztuki. Wicedaktor kwartalnika „Aspiracje” (2019–2021). Odznaczony medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis 2023.

ANNA SPÓLNA

ZMARTWIAŁY ELEMENTARZ WOKÓŁ SIEROTKI MARCINA ŚWIETLICKIEGO

Czytając po wielokroć wiersz – a może raczej krótki poemat Marcina Świetlickiego *Sierotka*, zamykający tom poetycki o tym samym tytule, myślę o tym, jak zmienia pamiętających miejsce i czas, które przywołujemy we wspomnieniach. Jak bardzo wspominane przekształca się w procesie odtwarzania przeszłości. I w jakim stopniu na skutek tych metamorfoz rzeczywiste nabiera cech symbolu – tyleż odrealnionego, ile nasyconego nowymi skojarzeniami nawarstwiającymi się na pierwotny zapis pamięci.

1. Zwodnicza prostota inicjalnych wersów *Sierotki*, które mogłyby być odpowiedzią na pytanie: „Kim jesteś?” eksponuje małość i dziecięcość świata, z którym – mimo upływu lat – utożsamia się bohater:

Jestem chłopcem z małego miasteczka
jestem chłopcem z małego ośrodka,
przez który przepływa rzeczka,
nazywa się Sierotka¹.

Czas teraźniejszy wskazuje na trwałość pierwszego „ja”, powtórzenia i zdrobnienia wzmacniają wrażenie chłopięcej perspektywy, wzmocnionej strofą wyjętą jakby wprost z elementarza:

Żyłem tam bardzo skromnie.
Nie miałem psa ani kotka.
Przez miasteczko płynęła
mała rzeczka, Sierotka.

Ten styl naśladuje prostotę pierwszych czytanek – a jednocześnie jest ukłonem w stronę poetyckiej tradycji rozliczeń z przeszłością. Adam Mickiewicz we fragmencie lozańskim wzdychał: „Uciec z duszą na listek i jak motyl szukać/ Tam domku i gniazdeczka”². Podobny ton odnaleźć można w cyklu *Świat (poema naiwne)* Czesława Miłosza³. Tym bardziej, że wers

1. Wiersz cytuję za tomem M. Świetlicki, *Sierotka (wiersze 1919-2022)*, Wydawnictwo Wolno, Lusowo 2023, s. 82-83.

2. A. Mickiewicz, [*Uciec z duszą na listek*...], w: tegoż, *Wiersze*, Czytelnik 1975, s. 324.

3. Utwór Miłosza, poza obcą Świetlickiemu idylliczną opowieścią o wtajemniczeniu w naturę, wprowadza niepokojący i bliższy autorowi *Sierotki* wątek względności czasu i przestrzeni:

Piwonie kwitną, białe i różowe,
A w środku każdej, jak w pachnącym dzbanie,
Gromady żuczków prowadzą rozmowę,
Bo kwiat jest dany żuczkom na mieszkanie.

wcześniej pojawia się wspomnienie wojen „mrówek na płatkach piwonii”, wariantywnie wobec wiersza *Przy piwonii* noblisty.

2. Opis rodzinnego miasta (z parafrazą słów „To dzień biały! to miasteczko!”) odsyła także do scenerii *Romantyczności* Adama Mickiewicza, najważniejszego poetyckiego antenata Świetlickiego. W odtwarzanej scenerii „świata” który „świeci” kryją się niepokojące, lękowe obrazy, mocno wystylizowane na sceny rodem z dawnego kina grozy lub koszmaru:

**I to miasteczko przed laty wydawało się
ogromne, było światem, białe
kamieniczki świeciły, w bramach były
chłód i robaki, tajemnicze postaci
ukryte w najciemniejszych kątach
kiwały na mnie palcem (...).**

Romantyczny wątek szaleństwa wnika w powidoki dzieciństwa: Karusień z *Ballad i romanśów* zastępuje „siwiutki/ wariat, niby pątnik, niby/ żebrak”, któremu chłopiec podaje kubek wody. Okruchy pamięci naruszają idylliczne wyobrażenia, przypominają, że rzeczka miała swe źródła w rynsztoku, który „wpada do Sierotki”.

4. Autobiografizm wiersza jest ledwo zasygnalizowany, lecz jasny dla wiernych czytelników poezji Świetlickiego. Fakty z życia (przez jego rodzinne Piaski przepływa Sierotka, służył w wojsku, studiował i zamieszkał w Krakowie) łączą się z nawracającymi wątkami twórczości autora *Schizmy* (mizantropia i melancholia, życiowe klęski, ambiwalentne przetwarzanie figury wieszczki) i prowadzą do przekonania, że elegijny ton wiersza zmierza do rozliczenia z życiem⁴. *Sierotka* jest rodzajem egzystencjalnej summy –

**I wyjechałem, poniosło mnie dalej,
odbyłem służbę, wyedukowałem,
się wydawałem, wyprodukowałem,
wyłem i wynosiłem się
na ołtarz marzeń, wynosiłem się
również na inne ołtarze, z ról tych wypadałem,
wyprzegrywałem. A ona istniała.**

Matka nad klombem z piwoniami staje,
Sięga po jedną i płatki rozchyla,
I długo patrzy w piwoniowe kraje,
Dla których rokiem bywa jedna chwila.

Potem kwiat puszcza i, co sama myśli,
Głośno i dzieciom, i sobie powtarza.
A wiatr kołysze zielonymi liśćmi
I cętki światła biegają po twarzach...

Cz. Miłosz, *Przy piwonii*, w: tegoż, *Wiersze wszystkie*, Znak, Kraków 2011, s. 201.

4. Jak pisze Krzysztof Biedrzycki, w wierszu „pozorne obniżenie temperatury emocji, udany dystans, posłużenie się metaforą tym bardziej oddziałują, bo wyciszenie powoduje, że smutek staje tym bardziej widoczny”. Zob. tenże, *Po zdjęciu czarnych okularów. O najnowszym tomiku Marcina Świetlickiego*, „Więź” 07.07.2023, dostępne na stronie <https://wiesz.pl/2023/07/07/po-zdjeciu-czarnych-okularow-o-najnowszym-tomiku-marcina-swietlickiego/> [14.12.2025].

Dokonania i klęski, próby i zaniechania zestawione w enumeracyjnym szeregu łączy ironiczna aliteracja: inicjalne „wy-”, przywoływane natrętnie aż do neologizmu „wyprzegrywałem”, sugeruje powtarzalność, jakiś nadmiar, rodzaj niezbyt czytelnego, lecz uciążliwego wzorca. Natłok przemian, któremu podlega ludzki los, zderzony jest ze stałością rzeki, istniejącej niezmiennie, zawsze obecnej, przyciągającej myśli bohatera do miejsca, z którego wyszedł: „I ja byłem tam ciągle” – pisze Świetlicki.

5. Przedostatnia strofa wprowadza kolejną zmianę języka. Szkolna czytanka, przełamana stylizacją romantyczną, przechodzi w wykład stylizowany na wypis z podręcznika geografii:

Woda z rynsztoka wpada do Sierotki,
Sierotka wpada do Giełczewki,
Giełczewka wpada do Wieprza, a Wieprz
bezpośrednio kieruje swe wody
do Wisły, potem Wisła
płynie do Gdańska i w Gdańsku
staje się martwa.

Monotonne wyliczenie, wzmocnione natrętnym podwajaniem każdej nazwy geograficznej, prowadzi jak palcem po mapie od rynsztoka do martwej odnogi rzeki. Martwa Wisła to rzeczywiście nazwa jej dawnego ujścia, lecz poeta zapisuje te słowa małą literą. Tam, gdzie w podręczniku byłby Bałtyk, w wierszu znajduje się śmierć.



Krzysztof Mańczyński, *Miasto*, 2016, długopis, papier, 21 x 29,5 cm

6. Martwienie, obumieranie jawi się jako ostateczny wynik długiej drogi od zbrukanego źródła do ujścia. Dlatego ostatnie wersy *Sierotki* są logicznym punktem dojścia, dopowiedzeniem – i rozdzierającym wyznaniem:

Jestem chłopcem z martwego miasteczka.
Jestem chłopcem z martwego ośrodka.
To przeze mnie przepływa niezmiennie
Mała rzeczka, Sierotka.

Parafraza pierwszej strofy, za sprawą wymiany znaczeń (małe staje się martwe, miasteczko utożsamione z „chłopcem” skazuje go na sieroctwo) prowadzi, paradoksalnie, do źródła. Uwewnętrzzenie dawno opuszczonego miejsca transformuje miasteczko w martwy ślad po początku, zagnieżdżony w pamięci. Przemienione miejsce samo ma moc przekształcania: zmienia osieroconego bohatera w żałobnika po sobie samym i zamyka w elegijnym „teraz”. A rzeka słów niesie niezmiennie swą zbełtaną (nie „wielką i czystą”) wodę w poprzek czasu, jednocześnie ku dzieciństwu – i ku Lozannie:

Skałom trzeba stać i grozić,
Obłokom deszcze przewozić,
Błyskawicom grzmieć i ginać, —
Mnie płynąć, płynąć i płynąć!...⁵.

5. A. Mickiewicz, *Nad wodą wielką i czystą*, w: tegoż, dz. cyt., s. 318.



Dr hab. Anna Spólna, prof. URad. Ur. w 1973 roku w Radomiu. Literaturoznawczyni i krytyczka literacka. Pracuje w Katedrze Filologii Polskiej Uniwersytetu Radomskiego oraz w Muzeum Witolda Gombrowicza we Wsoli. Jest autorką książek *Nowe „Treny”? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka* (2007), *Naskrzyżowaniu głosów. Szkice krytycznoliterackie* (2012), *Dialogi z Mickiewiczem. Aktualizacje tradycji romantycznej w nowej i najnowszej poezji polskiej* (2017, II wyd. 2020). Laureatka Nagrody Literackiej Miasta Radomia. Wyróżniona odznaką „Zasłużony dla Kultury Polskiej”.

ANDRZEJ BRZEGOWY

O MATKO BOSKA!

Dom stał w połowie asfaltowej drogi schodzącej łukiem z wysokiej skarpy do rzeki. Zbudowano go w pewnej odległości od wioski, na niewielkim nasypie dla wyrównania dużego nachylenia terenu. Dzięki temu był poza zasięgiem wszystkich powodzi, jakie tu czasem się zdarzały. Pamiątką jednej z nich była drewniana figura św. Nepomucena wyłowiona z rzeki i umieszczona daleko w polu. Teraz już nie groziła jej woda, jednak stojąc przed nią w sierpniowym upale myślałem o ogniu, który mógłby się tu pojawić znienacka, rzucony z przejeżdżającego samochodu. Rzeźba była dziełem amatora, ale miała subtelne kształty i gotycki wdzięk.

Skarpę porastał gęsty brzozowo-sosnowy las, podchodzący pod dom od południa. Rzucił na niego cień przez większą część dnia. Jedynie o wschodzie padało na niego światło słoneczne. Stojąc w cieniu, z drzwiami zabitymi deskami, wyrwanymi oknami, zapadłym dachem, pozrywanych i przegniłych szalunkiem, płatami wybrzuszonej dykty i papy upodabniał się do czaszki mnicha leżącego w kościelnej krypcie. Białe framugi dwóch okien podkreślały ciemność wnętrza i nadawały bryle budynku jakiegoś dramatycznie groteskowego wyrazu, bo mogły kojarzyć się z pozbawionymi szkieł okularami.

Dostępu do domu broniły zasieki z pokrzyw sięgające bioder, porastające go z każdej strony. Bez większego wysiłku znalazłem się w środku; potem długą chwilę drapałem się po rękach. Zdjąłem z czoła pajęczynę, która musiała wisieć w oknie. Powietrze przenikał odór przegniłych desek, sadzy z komina, mysich gniazd, wilgotnego wapna, którym otynkowano wewnętrzne ściany. Ich jasnozielony kolor mocno już wypłowił, ożywiał się tylko w miejscach, gdzie wisały kiedyś obrazy i dekoracje. Trzy prostokątne nad łóżkiem i dwa mniejsze na sąsiedniej ścianie, pod którą stał częściowo zapadły w przegniłej podłodze stół. Leżały na nim kawałki tynku, stare gazety pokryte grubą warstwą kurzu. Z trudem udawało się odczytać litery. Obok talerza z jakąś niekreśloną zaschniętą masą rozlała się niedopalona świeca. Dokoła rozrzucone drobne przedmioty lub ich kawałki, monety bez wartości i drobiny słomy. W wysuniętej do połowy szufladzie kłębiły się kawałki sznurka, pożółkłe dokumenty, zardzewiały śrubokręt, blaszany krucyfiks. Taki sam był też w domu mojego dziadka.

Róg pokoju zajmowało duże, drewniane łóżko z pomiętą pościelą i wzorzystą kapą zsuniętą na krawędź. Częściowo przykrywała wyglądające spod łóżka filcowe gumki, i coś, co trudno było rozpoznać, jakiś strzęp szmatobuta, jak efekt przeprowadzonej prymitywnej operacji chirurgicznej. Wszystko pokryte grubą warstwą kurzu, liśćmi i kawałkami tynku opadłego z ogromnej dziury w suficie. Podobna do paszczy rekina, szczyrzyła kły z desek i podtynkowych listew, jakby chciała mnie pożreć.

Z dużej, drewnianej szafy stojącej na wprost okna wylewały się jej wnętrzności. Parę kolorowych ubrań i jakichś dodatków garderoby, przeważnie damskiej. Stłamszone, zdeptane i otulone wyliniałą, psią sierścią. Półki na pościel puste, tylko na najwyższej tkwił jakiś zaczyn ptasiego gniazda.

Usłyszałem szmer i delikatne skrobanie. Kątem oka dostrzegłem mysz wylazącą z dziury w podłodze. Zastygliśmy w bezruchu. Pewnie już dawno nie miała takiego gościa. Podniosłem rękę, ona czmychnęła z powrotem.

Matka Boska wisiała na bocznej ścianie niewielkiego pokoju obok, do którego wchodziło się wąskimi drzwiami. Jakimś sposobem trzymały się jeszcze na wyrobionych zawiasach. Ich skrzywienie wydało się bardzo głośne w ciszy popołudnia. Kilka gwoździ sterczało z pomarańczowej niegdyś ściany. W kącie zaczynały się strome, drewniane schody na strych, jednak klapę wyjściową zabezpieczono kłódką. Nabrzmiały sufit z plamą wilgoci kazał uważać na głowę.

Zdjąłem obrazek ze ściany, obrałem z pajęczyn i wytarłem kurz ubraniem z szafy. Na zewnątrz przyjrzałem się mu uważnie. W ciemnym pokoju wydawał się mroczny, w świetle dnia zobaczyłem, że był masowym produktem, jaki kupowano na jarmarkach przed wojną i zaraz po niej, zanim upowszechnił się druk offsetowy. Pokryty złotą farbą gipsowy odcisk na sklejce pozorował płaskorzeźbę. Ręcznie domalowano twarze, elementy korony i ubrań. Na dole widniał napis „Pod Twoją obronę uciekamy się”. Był niedokładną kopią Matki Boskiej Częstochowskiej.

Lata dodały jej urody. Farba wypłowiwała, gips popękał gęstą siatką, odpadło kilka fragmentów powierzchni obrazka i brązowej ramy. W odsłoniętej sklejce widać było parę dziur po robakach.

Zawinąłem ją w foliową torbę i wsadziłem do plecaka. Pojechała ze mną do mieszkania na dziesiątym piętrze w bloku z solidnym dachem.

W tamtej okolicy było dużo podobnych domów. Ludzie wyjeżdżali do miast albo umierali, a one zostawały. Z czasem zapadały się w siebie. Wiatr rwał poszycie dachu, woda lała się do wnętrza, zaczynał się kres budynku. Do środka wchodziły zwierzęta, żyły tam i czasem umierały. Na strychu jednego z nich natknąłem się na kompletny szkielet czegoś, co było dużo większe od kota. Zakradali się tam też ludzie, a wtedy wszystko mogło się zdarzyć. Widywałem wewnątrz ślady ognisk i libacji. Bywały domy nadpalone lub po prostu spalone.

Wchodziłem do nich, żeby je fotografować. Może lepiej byłoby powiedzieć „właziłem”, bo często trzeba było wykonać jakąś niebywałą gimnastykę, żeby się dostać do środka. Ich atmosfera często obezwładniała. Chciało się uciekać stamtąd jak najdalej, bo niektóre wnętrza wyglądały tak, jakby za chwilę mieli do nich wrócić mieszkańcy – garnki na kuchni, rozgrzebane łóżka, na krzesłach ubrania, zagłębienie od głowy w poduszce. Jednak wszystko to najczęściej przykryte całunem kurzu, oplecione pajęczynami, przeniknięte zapachem stęchlizny, który zostawał w głowie jeszcze długo po wyjściu.

Z jednego z takich domów zabrałem niewielką, czarno-białą fotografię młodego małżeństwa. Nie znałem ich, nie wiem jak się nazywali. Myślałem, że tak będzie dla nich lepiej. Może nawet mogli to zobaczyć, a wtedy może też cieszyli się, że ten ślad ich najlepszych czasów nie zostanie przywalony przegniłym sufitem. Patrzyli na mnie długo ze ściany pracowni. Domu, z którego ich wyniosłem, już nie ma. Zapadł się i zarósł krzakami, jak wiele innych.



fot. Andrzej Brzegowy

Czasem widzę je, jeżdżąc w tamten rejon, jak powoli, prawie niezauważalnie wnikają w ziemię. Na miejscu niektórych stoją już nowe domy. Czyste, geometryczne kształty, obsadzone kwiatami, krzewami i rzędami tui.

Owinięta folią Matka Boska przeleżała w pudle kilka lat. Długo zmagalem się z wątpliwościami. Nie chodziło w nich o „dlaczego”, tylko „po co”. Wydawało mi się, że najważniejsze zadanie już spełniłem – nie pozwoliłem, aby została sama do momentu zawalenia się domu, albo spalenia w przypadkowym lub celowym ogniu.

Potem jednak wyciągnąłem ją ponownie, dokładnie oczyściłem i przyjrzałem się jeszcze raz. Wydzielała wciąż mocny zapach: skondensowane wszystkie wonie, jakie czułem, stojąc w środku jej domu. I może jeszcze coś więcej – skrobienie myszy, skrzypienie podłogi i drzwi,

pokrzywowy świąd, dalekie dźwięki z przystani promowej, złote światło słońca, które wtedy przedarło się przez korony drzew i wpadło na chwilę do pokoju.

Zmieniałem mieszkania i domy, a ona wędrowała ze mną. Zawsze zajmowała w nich najważniejsze miejsce.

Kiedy w końcu podczas jakiegoś sprzątnia niezdarnie zabrałem się za jej odkurzenie, wypadła mi z ręki i poleciała w dół. Podniosłem ostrożnie, klnąc na siebie. Odpadł spory kawałek gipsowego tła i fragment malatury na rogu ramy, którym uderzyła w podłogę. Listwy rozeszły się i trzeba było je skleić na nowo. Zabrałem się do naprawiania. Wyciągnąłem stare, pordzewiałe gwoździe, którymi była spojona i te trzymające tekturowe plecy. Nie było ich wiele. Tekturka, która miała tyle lat, co obrazek, rozpadała się w palcach. Powinienem wymienić ją wtedy, kiedy robiłem pierwsze czyszczenie. Szkoda mi było nawet tego starego papieru, chociaż to on gromadził najwięcej tamtych zapachów. Może też dlatego, że ktoś atramentem napisał na niej ledwo widoczną datę, poświadczającą jej wiek – „sier. 1946”. Mogła być pamiątką po pielgrzymce na Jasną Górę.

Po usunięciu resztek tektury, w szczelinach pomiędzy ramą a sklejką, zobaczyłem wysuszone i puste kokony jakichś owadów. „O Matko Boska!”, wyrwał mi się wtedy głośny okrzyk, bo natychmiast skojarzyłem to z problemami, jakie dopadały mnie w każdym nowym miejscu, do którego się przenosiłem. Mole – odkryłem ich podstępne działanie. Zdejmując kiedyś koszulkę, dostrzegłem promienie światła w miejscach, gdzie ich nie powinno być. Obejrzałem ją dokładnie. Na plecach miała kilka drobnych dziur. Potem podobne pojawiały się regularnie w innych częściach garderoby. Mole dziurawiły koszulki i zjadały swetry. Im materiał był lepszej jakości, tym szybciej widziałem skutki ich obecności. Nie wiedziałem, jak z nimi walczyć. Poradzono mi kilka metod, ale większość z nich nie działała. Wkładałem do szafy lawendę, goździki, środki chemiczne. Potem pojawiły się w kuchni. Kiedy przychodził ich czas, najczęściej gdy siedziałem przy kolacji albo śniadaniu, dostrzegałem niby ćmę, niby motyla, ale o wiele mniejszego, jak sobie spokojnie frunie w poprzek pomieszczenia.

To był wrogi desant, a wykorzystano do tego tą biedną Madonnę i moją słabość do staroci. Czułem, jakby dom stał się ofiarą podstępnego ataku z którym nie mogę sobie poradzić.

Kiedy odkryłem przyczynę tych problemów, wszystko stało się jasne. Ja sam wprowadziłem do domu wrogów.